

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Don't Come Knocking

O Imaginário Americano de Wim Wenders

Gonçalo Miguel Martins Gomes

Mestrado em Cultura e Comunicação

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Don't Come Knocking

O Imaginário Americano de Wim Wenders

Gonçalo Miguel Martins Gomes

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Luísa Afonso Soares e
Prof.^a Doutora Filipa Rosário, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de Mestre em Cultura e Comunicação

2018

Este trabalho é escrito ao abrigo do antigo acordo ortográfico.

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer à Professora Doutora Luísa Afonso Soares, por me despertar o interesse no cinema e na cultura alemã, por me ter acompanhado ao longo do meu percurso académico e por ter aceite embarcar na viagem que foi este trabalho. Pela sua disponibilidade, aconselhamento e simplesmente por ter partilhado a sua sabedoria comigo, um muito obrigado. À Professora Doutora Filipa Rosário, pela sua orientação, ajuda interminável e pelas suas opiniões, o resultado deste trabalho deve-se a isso mesmo.

Agradeço a todos os professores da Faculdade de Letras que influenciaram e acompanharam o meu percurso académico. Um especial agradecimento à professora Emília por despertar o meu interesse pela literatura, a minha vinda para a Faculdade de Letras deve-se a si.

No âmbito pessoal, agradeço a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para o meu crescimento. Aproveito para deixar uma palavra de carinho e gratidão ao Manel, por ser o meu companheiro de viagem, ao Jorge Barata, Jorge Alves, Miguel Félix, Gabriel, Anna Laura, Alex, Raimundo, Raquel, Romeu e Ana Sofia.

Ao meu primo irmão André e à Raquel agradeço toda a ajuda que deram durante todo o meu percurso, não só académico, como pessoal. Por serem sempre um ponto de referência, um obrigado do fundo do coração.

Por último, a minha maior gratidão será dirigida à minha mãe e avó. Espero que consigam ver neste trabalho uma pequena prova do meu reconhecimento.

RESUMO

A presente tese tem como principal objectivo reflectir sobre o imaginário americano do cineasta alemão Wim Wenders, a forma como este representa a cultura norte-americana através da sua filmografia.

O conceito de “identidade” é analisado enquanto consensual nas suas diferentes áreas científicas de estudo. Como o foco deste trabalho incide sobre o cinema como um meio através do qual a identidade é representada, consideramos importante entender em que medida este poderá influenciar e representar a mesma. Por forma a compreender a identidade nacional no cinema, serão analisados factores que podem contribuir para a construção da mesma, bem como aspectos que servem de distinção. Será também explorado o contexto e a condição da Alemanha do período pós-guerra na qual Wenders cresceu, abordando a forma como a Alemanha Ocidental e a Alemanha Oriental lidaram com o passado, recorrendo à memória de uma nação. Desta forma, a consequente ocupação e influência norte-americana que os Ocidentais sofreram devido à ocupação no período do pós-guerra, torna-se um aspecto relevante na compreensão da identidade e da condição em que Wim Wenders desenvolveu o fascínio pelos Estados Unidos. Tendo tudo isto em conta, é seguidamente discutido o período do Novo Cinema Alemão, o impacto que este deteve na cultura alemã e nos diferentes fenómenos que sucederam durante o mesmo. Passando ao cinema de Wenders, são analisados *Paris, Texas* (1984), *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*; 1974), *Falsche Bewegung* (*Movimento em Falso*; 1975) e *Im Lauf der Zeit* (*Ao Correr do Tempo*; 1976), quatro *road movies* em que o cineasta representa a sua visão dos Estados Unidos, assim como a sua crise identitária, enquanto alguém nascido numa Alemanha Ocidental ocupada pelos Estados Unidos

Palavras-chave: Identidade; Memória; Wim Wenders; Novo Cinema Alemão; Imaginário; Cultura Norte-Americana.

ABSTRACT

The main objective of the present thesis is to reflect on the American imaginary of the German filmmaker Wim Wenders, focusing on the way he represents the American culture through his films. The concept of 'identity' is analysed in a consensual way in all of the different scientific fields. Since the focus of this study lies on cinema as a medium to represent identity, it is important to understand how films can influence and portray it. In order to understand national identity in cinema, I will analyze what contributes to its construction as well as aspects that can differentiate it. I will also explore the context and the German condition in the post-war period, in which Wenders grew up, discussing the way West and East Germany dealt with the past, using the nation's memory. This way, the American occupation and its influence in the West Germans during the post-war period becomes an important aspect in order to understand Wim Wenders' identity, his condition and how he developed his fascination for America. Taking all of this under consideration, my next step will be to discuss the New German Cinema, the impact it had on German culture and on the different events that happened during this period. Going through Wenders' *Paris, Texas* (1984), *Alice in den Städten* (*Alice in the Cities*; 1974), *Falsche Bewegung* (*Wrong Move*; 1975) and *Im Lauf der Zeit* (*Kings of the Road*; 1976), four road movies in which Wenders represents his vision of America, as well as his identity crisis as someone born in a West Germany occupied by the United States.

Key-Words: Identity; Memory; Wim Wenders; New German Cinema; Imaginary; American Culture.

“What’s wrong with a cowboy in Hamburg?”

Tom Ripley (Dennis Hopper) in ‘Der amerikanische Freund’ (1977)

Índice

Agradecimentos.....	iv
Introdução	1
1. A Alemanha do pós-guerra e a “americanização” da cultura alemã 3	
1.2. A herança do Nacional Socialismo	6
1.3 Lugares de memória alemã e um duplo passado	8
1.4 Hollywood em Berlim – A “Americanização” da Cultura alemã...12	
2. Identidade em crise e a demanda de novas referências na construção identitária.....	19
2.1. Como se constrói uma identidade cultural	19
2.2 A Construção da Diferença	24
2.3 Identidade e Cinema: As Influências na Europa	27
2.4 Identidade Nacional no Cinema	31
3. O Novo Cinema Alemão	35
3.1 O Cinema Europeu de Autor	40
3.2 A Identidade Alemã	45
3.2.1 O Fenómeno do Gastarbeiter.....	46
3.3 O Imperialismo norte-americano	51
4. O cinema de Wim Wenders.....	57
4.1 De Paris ao Texas: a América de Wenders.....	62
4.1.1 Em busca da América Cinemática	70
4.1.3 Wenders ou Dennis Hopper: <i>Easy Rider</i> e <i>Paris, Texas</i>	73
4.2 <i>Alice nas Cidades</i> : regressar a casa	74
4.2.1 Colonização Cultural na <i>Road Trilogy</i> de Wenders.....	79
4.2.2 A Condição Alemã: Uma Rua sem saída	82
5. Conclusão.....	87
6. Bibliografia	92
7. Filmografia	97

INTRODUÇÃO

Actualmente tem-se vindo a assistir a um crescimento de nacionalismos na Europa. Após uma história repleta de guerras e conflitos, a Europa conseguiu ser um continente pacífico, tendo vindo a perder um olhar compreensivo sobre outras culturas e identidades nacionais. Compreender o outro e conseguir construir uma identidade que permita um sentimento de liberdade, torna-se uma questão fundamental, não apenas para uma determinada cultura, como também para as que coabitam os mesmos lugares.

No que diz respeito à identidade, ao longo do tempo, existiu sempre uma desavença discursiva em relação a este conceito. Contudo, da Filosofia aos Estudos de Cultura, a noção originária, integral e unificada é consensual (Hall, 1996:1). O presente trabalho foi desenvolvido sob um ponto de vista de um mestrado multidisciplinar, no qual muitos dos seus temas foram abordados sob perspectivas distintas, porém com um objectivo comum. Será também importante referir que este não pretende ser um trabalho exclusivamente dedicado aos estudos filmicos, mas num sentido mais vasto, também aos Estudos de Cultura. Assim, propomo-nos fazer uma reflexão sobre o imaginário da cultura norte-americana, na perspectiva do cineasta alemão Wim Wenders, concretamente sob a forma como este, através do seu universo cinematográfico, representa uma cultura que teve um impacto crucial na sua vida, logo na sua identidade. Consideramos o caso de Wim Wenders e do seu imaginário da cultura norte-americana particularmente singular pela condição e contexto que todo o tema envolve. Tendo crescido numa Alemanha sob ocupação norte-americana, vivendo num período de pós-guerra e sendo refém deste acontecimento, Wim Wenders desenvolveu um fascínio pela cultura dos Estados Unidos da América.

No capítulo I iremos analisar justamente o período da Alemanha do pós-guerra e a ocupação dos Estados Unidos no Ocidente, onde Wim Wenders nasceu, baseando-nos essencialmente no trabalho de Siobhan Kattago (2001), entre outros autores. Para a autora, a memória e a forma como relembramos o passado é um aspecto fundamental para moldar o futuro, abordando os lugares de memória alemã e a forma como estes lidaram com o passado do Nacional Socialismo. Passando pela “americanização” da cultura alemã, é de salientar o trabalho de Adorno e Horkheimer (2016). Os autores debruçam-se sobre a hegemonização que a cultura norte-americana

deteve sob a cultura alemã, não servindo apenas como escape ao passado Nazi, mas também apagando todo o propósito da cultura.

Compreendendo o contexto do nosso objecto de estudo, o capítulo II foca-se na questão identitária. Através do trabalho de Stuart Hall, reflecte-se sob o modo como se constrói uma identidade cultural e como esta se pode distinguir em relação a outras. Do mesmo modo, é importante compreender o que define uma identidade no cinema. Considerando que existe um cinema europeu, Wendy Everett (1996) indica-nos aquilo que o distingue do cinema feito em Hollywood, fazendo referência a factores culturais e respectivas identidades na formação de um cinema nacional. Jones (2006) diz-nos que as novas vagas de cinema dos anos sessenta e setenta na Europa podem ser interpretadas, não apenas como comentários ao estado dos seus respectivos cinemas, como também às condições do pós-guerra que cada cultura experienciou. Estando a estudar o cinema de Wim Wenders e a relação com o seu imaginário americano, é importante perceber a sua génese. O capítulo III analisa o período do Novo Cinema Alemão, do qual Wenders fez parte e actuou como um dos membros mais importantes, substituindo o “papa’s cinema” (“Papás Kino”), que se encontrava em decadência, e trazendo um género de cinema alemão nunca antes visto. Neste capítulo, analisaremos também fenómeno do *Gastarbeiter* (à letra, trabalhador-hóspede), que surge num período de enorme emigração na Alemanha. Como veremos, os cineastas do Novo Cinema Alemão, como Fassbinder ou Sanders-Brahms, abordaram este tema nos seus filmes.

Por último, no capítulo IV, entramos no cinema de Wim Wenders. Analisaremos quatro filmes que conjugam o seu imaginário americano com a crise identitária sentida pela geração alemã do pós-guerra. Esquecendo a cronologia, começamos pela chegada de Wenders aos Estados Unidos da América. Sam Sheppard indicou ao cineasta alemão que, para filmar a verdadeira América, teria que ir ao Texas, e é o que faz. *Paris, Texas* (1984) marca o ponto de partida nesta análise do universo cinematográfico de Wim Wenders. Segue-se o filme *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*; 1974), iniciando o regresso de Wenders a casa e abrindo a sua *Road Trilogy*. Os filmes *Falsche Bewegung* (*Movimento em Falso*; 1975) e *Im Lauf der Zeit* (*Ao Correr do Tempo*; 1976) marcam a posição de Wim Wenders em relação à “americanização” da cultura alemã e um ponto de viragem na sua construção identitária, na qual Wenders se apercebe da ciclicidade da sua condição, mas da mesma forma, da solução para a mesma.

1. A ALEMANHA DO PÓS-GUERRA E A “AMERICANIZAÇÃO” DA CULTURA ALEMÃ

À compreensão de um imaginário americano por parte de um cineasta alemão acresce a maneira como este filma os Estados Unidos, a razão do seu fascínio e o entendimento das suas matrizes culturais. Este é o primeiro ponto desta dissertação, propondo-se a uma assimilação daquilo que foi a Alemanha do pós-guerra, o futuro que advinha de um acontecimento que marcou para sempre, não só esta cultura, como todo o Ocidente.

Sendo Berlim um dos maiores centros de construção e arquitectura da história, não se poderá deixar de reflectir na relação entre o desejo em definir um novo futuro e a necessidade de desenterrar o passado (Kattago, 2001: 1). À medida que se ia construindo uma nova cidade e um centro unificado para novos edifícios, descobriam-se os *bunkers* de Hitler debaixo da terra. Este cenário leva os habitantes de Berlim a entrar em debates com historiadores, políticos e artistas de modo a perceber qual a atitude correcta a tomar. Esquecer ou fingir que aquele passado não aconteceu poderá ser uma das opções. Deverão os *bunkers* ser destruídos e transformados em locais educativos? A descoberta do *bunker* de Goebbels, situado imediatamente abaixo do local proposto para a construção de um Memorial do Holocausto, precisamente no coração de Berlim, confirma as palavras de Walter Benjamin (1999: 576) no que diz respeito à memória:

Language has unmistakably made plain that memory is not an instrument for exploring the past, but rather a medium. It is the medium of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging.

Lidar com a memória é escavar, escutinar através dos princípios de alguém. No caso da Alemanha, não se trata da memória mas sim da enormidade da mesma (Kattago, 2001: 1).

Kattago questiona a influência e o impacto que a unificação da Alemanha em 1989 teria na identidade nacional alemã e de que maneira iria ser recordado o Nacional Socialismo na Alemanha unificada. Iria 1989 ofuscar 1945 ou dar-se-ia o contrário? Qual seria o papel do Nacional Socialismo na nova Alemanha? De imediato, Kattago apercebeu-se que não poderia questionar-se em relação a este assunto sem primeiro compreender o legado Nazi na Alemanha. Através da sua pesquisa, compreendeu que, não só o passado era um país estranho, como a própria “Alemanha” se tinha tornado num país estrangeiro. A década de 1980 foi um período de consolidação e marcou a permanente divisão entre as duas Alemanhas. Até esta altura, estava presente uma geração sem qualquer experiência directa com a Segunda Guerra Mundial, tendo apenas vivenciado a divisão geográfica e ideológica imposta pelo muro de Berlim. Até aqui, uma Alemanha unida não passava de um país utópico, tanto para a Alemanha Oriental, como para a Alemanha Ocidental. Kattago afirma que a unificação colocou um fim dramático àquilo que conhecemos como o período do pós-guerra e, proclamou a problemática e imensamente ambígua restauração daquela que é a nação alemã (Kattago, 2001: 2). Após a unificação, surgiram questões em relação ao passado, e a maneira como se deveria lidar com o mesmo. Face à unificação, em 1990, surgiu um novo campo de estudo na tentativa de compreender a forma como o Terceiro Reich e o Holocausto eram lembrados na Alemanha Oriental e na Alemanha Ocidental. São questões como esta que levantam outras de elevada importância, nomeadamente o impacto que estas memórias tiveram na identidade política e cultural dos alemães Orientais e Ocidentais.

Estes debates sobre a forma de relembrar o legado, deram início a uma interligação que prendia o passado Nazi a questões da identidade nacional alemã. A circunstância cultural em que a Alemanha se encontrava implicava que — qualquer questão relacionada com a identidade nacional — corresse o risco de uma generalização de um “carácter nacional” baseado em estereótipos e caricaturas vazias. Questões de identidade colectiva e memória são complexas devido ao seu uso singular implicar uma memória ou identidade singular e unificada (Kattago, 2001 :2). Enquanto as definições biológicas e genéticas de carácter nacional implicam um determinismo biológico, as

construções culturais de identidade e memória enfrentam a dificuldade do determinismo cultural.¹

Os traços e fragmentos da memória que tendem a ser politizados em nome de uma certa reivindicação nacional ou pós-nacional ancoram-se numa estrutura simbólica e complexa da memória alemã. Independentemente de se falar em ultrapassar ou confrontar o passado versus superá-lo ou dominá-lo, a referência ao “passado” como o Nacional Socialismo permanece a mesma, o que aqui difere é a forma como este passado é constituído ou deslocado durante o processo da memória (Kattago, 2001: 3). Apesar de a memória oficial incluir a representação do passado governamentalmente institucionalizado, este tem diferentes significados na RDA (República Democrática Alemã) e na República Federal. A memória oficial da RDA tinha como significado uma representação ideológica restritiva do passado com pouco debate público; por outro lado, na RFA (República Federal Alemã), este era um tema de debate bastante controverso na cultura política. Estes debates, que iniciaram no final da década de 70 e se estenderam até à unificação, são parte da memória da Alemanha e constituem a sua memória cultural. A partir da década de 70 em diante, a memória alemã deixou de ser uma questão de silêncio, para passar a uma obsessão com o passado.

Para a segunda e terceira geração que sucedeu à guerra, o passado é uma memória aprendida, não através de uma experiência, mas pelas representações indirectas, como documentos históricos, museus e imagens que chegavam através dos meios de comunicação. Os debates intelectuais publicados sobre as representações do passado tornam-se em *lieux de mémoire*², *Gedächtnisorte*, ou lugares de memória.³

¹ Kattago não pretende discutir a essência do que é ser alemão ou o carácter nacional de um alemão, mas sim compreender de que forma as diferentes interpretações do público e as memórias históricas podem moldar estas identidades em concorrência da Alemanha Oriental, Ocidental e da unificação.

² Conceito popularizado por Pierre Nora, *lieux de mémoire* é qualquer entidade significativa, seja ela material ou não-material na natureza, que pela intervenção humana se tornou numa memória hereditária de uma determinada comunidade. Para uma melhor compreensão, veja-se Nora, Pierre, ed. P. *Realms of Memory: Rethinking the French past* (University of Chicago Press, 1998)

³ Kattago concorda com intelectuais como Bernhard Giesen (2006), Benedict Anderson (1989), Ernst Gellner (1997), e Lia Greenfield (1992), mantendo a ideia de que estes são os mais importantes como veículo da identidade colectiva. Defende ainda que intelectuais como os escritores, historiadores, cineastas e filósofos representam diferentes, ainda que complementares, concepções de identidade e memória.

1.2. A HERANÇA DO NACIONAL SOCIALISMO

As consequências que se fizeram sentir no pós-guerra foram notórias numa Alemanha dividida ideológica e culturalmente. Com hinos e bandeiras diferentes, a política praticada durante o período do Terceiro Reich gerou um clima de indefinição na cultura alemã. Este capítulo foca a “questão alemã” e o legado deixado pelo Nacional Socialismo. Após passar de um estado de exceção à normalização e terminada a Segunda Guerra Mundial, a “questão alemã” passou da procura de formas de contenção da agressão alemã à tentativa de compreensão do papel do Nacional Socialismo na sua identidade nacional (Kattago, 2001: 4). A divisão de uma Alemanha derrotada em duas fronteiras, Ocidental e Oriental, Democrática e Comunista, foi acompanhada por diferentes descrições sobre a nação e por uma memória dividida daquilo que foi o passado Nazi. Com a divisão da Alemanha em dois estados, surgiram também duas diferenciadas identidades: uma, enraizada no estado constitucional democrático da República Federal; a outra, no estado socialista da República Democrática Alemã. Visto que a identidade da Alemanha Ocidental estava ligada a um crescimento económico pós-guerra e a um cosmopolitismo da Europa Ocidental, a identidade da Alemanha Oriental estava imensamente ligada ao socialismo e ao antifascismo. A ocupação e divisão da Alemanha no pós-guerra correspondeu a uma forte demarcação entre uma Alemanha dividida e o Terceiro Reich (Kattago, 2001: 4). Porém, as identidades Ocidentais e Orientais baseavam-se não apenas nas ideologias de divisão Ocidental-Oriental, separadas pelo comunismo e capitalismo, mas também nas diferentes memórias e representações que ambas tinham do passado Nazi. De certo modo, as relações entre o Ocidente e o Oriente formavam como que um triângulo, onde as duas identidades eram ambas negativamente definidas pela relação que mantinham entre si e pelo passado Nazi. A divisão do Reich resultou numa bifurcação da memória, na qual a narração das identidades Ocidental e Oriental ingressou numa dupla negação do passado. Como afirma a historiadora Claudia Koonz:

Os alemães construíram uma identidade baseada num novo começo em relação ao seu passado. Chamando-lhe de “Hora Zero” (*Stunde Null*), forjaram uma nova divisão da sua identidade baseada numa rejeição do Nazismo. Mais adiante, cada zona de ocupação assumiu uma segunda negação como uma identidade fundacional. No Oriente, os novos líderes diziam aos cidadãos que deveriam sentir-se orgulhosos por não serem Ocidentais. Os alemães do Ocidente ouviam uma mensagem oposta: a sua sociedade civil estava ancorada na oposição para com o comunismo do Oriente. Como resultado deste complexo processo de identificação negativa, relembrar o passado tomou diferentes formas no Oriente e no Ocidente.⁴

Aquilo que torna este assunto singular é justamente esta dupla negação, tanto pelas sociedades da Alemanha Oriental, como pela Alemanha Ocidental, da maneira como era recordado o passado Nazi (Kattago, 2001: 4). Apesar de a grande maioria da geração austríaca e de ambas as Repúblicas Alemãs do pós-guerra não terem experienciado directamente o Nacional Socialismo, a herança deste passado detém um papel central na compreensão dos estados que sucederam o Terceiro Reich. Uma vez que este passado não possibilitou uma orientação positiva, os estados que lhe sucederam podiam unicamente definir-se a si próprios rejeitando-o e, simultaneamente, procurando, na história alemã, momentos que servissem de ponto de continuidade e que lhes oferecessem legitimação. Como aponta o sociólogo alemão M. Rainer Lepsius, o Nacional Socialismo serviu como um aviso moral negativo para os três estados que sucederam, e era definido de diferentes maneiras em cada país.⁵ Na Áustria, as condições prévias, o conteúdo e as consequências do Nacional Socialismo foram relegadas para a história da Alemanha. Na RDA, estas pré-condições do Nacional Socialismo foram totalmente removidas, para que os conteúdos e consequências deste passado passassem a pertencer unicamente à República Federal. O Nacional Socialismo foi universalizado num fascismo abstracto, sendo que este foi consequência histórica do capitalismo (Kattago, 2001: 5).

A Alemanha Ocidental herdou o legado do Terceiro Reich e foi forçada a absorver o Nacional Socialismo. Contudo, dizer que a RFA absorveu o Nacional

⁴ Ver Koonz, Claudia, “Between Memory and Oblivion,” in *Between Memory and Oblivion: Concentration Camps in German Memory* (Chichester, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994), 263.

⁵ Lepsius, M. Rainer, “Der Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des ‘Grossdeutschen Reiches’” in *Demokratie in Deutschland: Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993), 229-245.

Socialismo não significa necessariamente a resolução triunfante interna e moral do passado. Em vez disso, esta absorção supõe o reconhecimento da responsabilidade da República Federal em relação às consequências do Terceiro Reich e à aceitação do Nacional Socialismo e dos seus respectivos crimes. Tal reconhecimento e aceitação forneceu uma orientação distintiva na cultura política da Alemanha Ocidental, totalmente contrária àquela que se praticava na RDA e na Áustria. Somente na RFA é que os acontecimentos de Auschwitz se tornaram numa responsabilidade moral e inerente sobre o Nacional Socialismo.

Certos pensamentos sobre identidade nacional e memória colectiva permitem-nos atentar na forma como os mecanismos sociais construíram as memórias do passado Nazi nas diferentes divisões alemãs. Tais pensamentos dirigem a nossa atenção para o uso instrumentalizado do passado Nazi em nome da nação alemã.

1.3 LUGARES DE MEMÓRIA ALEMÃ E UM DUPLO PASSADO

Até aqui, ficaram consolidadas noções sobre a Alemanha do pós-guerra e sobre a forma como as seguintes gerações lidaram com o passado do Nacional Socialismo. Reflectir sobre a cultura alemã do pós-guerra é tarefa ambígua, uma vez que não existia *uma* Alemanha. Kattago (2001) dá uma enorme importância à memória: a forma como o passado é lembrado é fulcral para moldar o futuro.

Há lugares que permitem recordar este passado até aqui discutido, havendo porém métodos diferentes para o fazer. Os lugares de memória localizam e simbolizam aquilo que é lembrado: campos de concentração, memoriais, monumentos, antigos quartéis Nazis e cemitérios militares são exemplo de estruturas de memória alemãs. Os Estudos de Memória representam um desenvolvimento relativamente recente das Ciências da Cultura; apenas nos anos oitenta surgiram as primeiras publicações dedicadas à construção conceptual e à análise de fenómenos e processos culturais associados à dimensão comunicativa e cultural da memória.

Na tentativa de compreender as relações e, simultaneamente, as diferenças entre os Estudos Culturais (*Cultural Studies*), originalmente praticados no Reino Unido e nos EUA, e as Ciências da Cultura (*Kulturwissenschaften*), definidas e praticadas no contexto alemão, Assman (1995: 125-134) reporta ao momento em que surgem os

impulsos que resultaram na criação de uma nova abordagem aos fenómenos culturais. Assman afirma que os estudos de cultura contemporâneos obedecem a agendas próprias do lugar e da comunidade científica em que se inserem, o que, na sua perspectiva, explica a manifesta militância e vontade de intervenção política e social dos Estudos Culturais e a relativa contenção das Ciências da Cultura germânicas (Assman, 1995). Na sua opinião, é a redescoberta tardia de obras rejeitadas pelo nacional-socialismo que oferece o estímulo para pensar de novo a dimensão decisiva da memória na cultura. Como nos indicam Alves, Rodrigues e Soares (2016: 7), existem, como exemplo, as obras de Aby Warburg e Walter Benjamin, recordando ainda, a figura de Iuri Lotman, que afirmava que a cultura é “a memória não-genética e não-hereditária de um grupo”. Mas, incontestavelmente, o atroz período do Holocausto, da violência Nazi e da Segunda Guerra Mundial terá exigido, após mais de uma década de silêncio, o tempo da “incapacidade de fazer o luto”, assim como a necessidade de recuperar a memória como instrumento de análise cultural carregado de incontornável preocupação ética. O projecto de Jan e Aleida Assman está, na perspectiva desta última, na génese do desenvolvimento das Ciências da Cultura no contexto alemão. Este ofereceu também o impulso inicial que viria a permitir a produção de um extenso trabalho teórico e de análise concreta sobre o modo como a memória, enquanto suporte de todos os fenómenos culturais, se articula em contextos distintos.

Pierre Nora e Maurice Halbwachs, geralmente reconhecidos como precursores por se terem debruçado sobre a questão da memória na sua dimensão colectiva e cultural, definiram as referências teóricas daquele que foi o ponto de partida das reflexões críticas e dos novos mapas conceptuais: as noções de “memória colectiva” e “lugares de memória”. É Halbwachs (1992)⁶ que cria o conceito de memória colectiva e identifica o carácter eminentemente social da memória. O autor atribui ao enquadramento social da experiência a função central de dar forma à recordação, afirmando que esta depende da articulação da memória individual com a memória do grupo. O problema da relação entre a memória e a História, que para Halbwachs reúne, organiza e regista as recordações que o tempo se encarrega de apagar, torna-se central na obra de Pierre Nora⁷. Esta assenta numa visão crítica das sociedades contemporâneas que, a seu ver, perderam o acesso à capacidade da recordação, do uso da memória viva;

⁶ Ver Maurice Halbwachs. and Lewis A. Coser, (1992) *On collective memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

⁷ Veja-se Pierre Nora, ed., *Realms of Memory: Rethinking the French past* (University of Chicago Press, 1998)

uma vez perdida a memória “verdadeira, social e intocada”, caberá apenas à História o papel de seleccionar e fixar o que foi esquecido, activando artificialmente a recordação através da criação de “lugares de memória”. Contudo, Aleida Assman (1999) rejeita a oposição entre memória e história herdada de Nietzsche, Halbwachs e Pierre Nora, constatando que na contemporaneidade se entende que a relação entre ambas é antes de natureza complementar. A autora desenvolve uma teoria e uma classificação dos lugares enquanto suportes da memória. Trata-se de lugares cuja história é inenarrável, já que se encontra bloqueada por uma pressão individual ou social. Na contemporaneidade, Auschwitz representa o lugar traumático por excelência e, por isso mesmo, mantém-se indefinível, sendo encarado de formas diferentes, de acordo com a perspectiva do observador. Noutros lugares, como o recinto outrora ocupado pela Gestapo em Berlim, a recordação apresenta-se como uma força que se opõe ao desejo de esquecimento ou recalçamento sentido por muitos. No entanto, Assman afirma que os lugares traumáticos resistem às atribuições de sentido simbólico por parte dos sobreviventes, uma vez que estas são suplantadas pela memória de longa duração. Recusando a inferência presente na obra de Pierre Nora de que é a modernidade que contribui para a transformação dos meios de memória (*milieux de mémoire*) em lugares de memória (*lieux de mémoire*), Aleida Assman afirma que a onnipresença de lugares de memória na Europa é uma consequência da acção de extermínio do nacional-socialismo; na verdade, são lugares traumáticos, tanto como lugares de recordação e de incidência geracional. A legitimação das identidades pós-guerra alemãs baseava-se numa identificação e construção complexa sobre o modo como o passado Nazi da Alemanha era lembrado, e não apenas num sistema simples de comparação ideológica entre o Ocidente e o Oriente.

O enquadramento da memória da Alemanha Ocidental baseava-se num intrincado e altamente ritualizado confronto com o passado Nazi, como um fardo que oscilava entre a aceitação do passado e a avaliação crítica do mesmo. A nível cultural e político, a questão do que significava ser alemão após o Nacional Socialismo carecia de relevância na RDA. Enquanto isso, a Alemanha Ocidental, com o seu discurso crítico, concentrava-se numa questão fundamental: a interpretação do passado à luz do presente democrático da República Federal. Kattago (2001: 6) identifica três períodos na identidade da Alemanha Ocidental: (I) durante os anos de ocupação e a década de 1950, a identidade nacional definia-se pela ideia de culpa e exclusão social, (II) durante a revolta dos estudantes no final da década de 1960 e 1970, caracterizava-se por um modelo terapêutico, e (III) durante a década de 1980, distinguiu-se pela aceitação do

passado histórico e normalização. Estes três modelos demonstram mudanças na concepção de identidade nacional da Alemanha Ocidental: a memória desta parte da Alemanha está longe de ser estática e monolítica. O conceito de identidade alemã normalizou e coincidiu, ironicamente, com o aumento de interesse público pelo Holocausto e pelo Terceiro Reich durante o final da década de 1980.

Os lugares de memória discutidos durante a década de 1980 limitam-se à visita de Ronald Reagan a Bitburg, à decisão controversa do Chanceler Helmut Kohl de construir dois museus de história alemã – um de história cronológica da República Federal, localizado em Bonn, um outro com o intuito de narrar a história da Alemanha Ocidental – e a discussão sobre a disputa do Holocausto e o seu significado para a identidade alemã no debate dos historiadores (Kattago, 2001: 6). Um cemitério militar, um museu e um conjunto de escritos historiográficos inspiraram uma intensa controvérsia na cultura política da República Federal e revelaram o efeito da não-resolução do legado Nazi na identidade da Alemanha Ocidental contemporânea (Kattago, 2001: 6). Estas polémicas serviram sobretudo como compromisso para com a aliança Ocidental, e não tanto como tentativa de absorção daquilo que foi e significou o Nacional Socialismo para a identidade da Alemanha Ocidental.

Na RDA, o Holocausto não era considerado um problema central, nem tão pouco o passado Nazi funcionava como peso. Em vez disso, este passado era universalizado numa forma abstracta, em que a questão judaica foi essencialmente colocada de parte. Esta generalização do passado deu-se através de um “mito antifascista”, no qual os alemães Orientais se identificavam tanto como vítimas, como como heróis guerreiros e resistentes do fascismo de Hitler. Esta ditadura não fazia parte da história alemã, mas sim de um processo histórico do monopólio capitalista que culminou no fascismo.

Com a queda do muro de Berlim a 9 de Novembro de 1989, o mesmo dia do *Kristallnacht* em 1938, a identidade nacional alemã de imediato foi questionada numa perspectiva de duplo passado (Kattago, 2001: 8). 1989 trouxe luz ao presente, ao modo como a sociedade recordava o passado. A unificação representa a ruptura radical com as ideologias da Guerra Fria, uma aproximação da Europa, a intensificação de três tendências de discurso nacional, tendências essas materializadas no final da década de 1970 e início da década de 1980 na RFA e na RDA. Para além disto, traz ao debate a integração do passado Nazi na história alemã, discutindo as seguintes possibilidades identitárias:

1. Um *sonderweg* (caminho especial) focado no passado de carácter excepcional enterrado, no qual a memória do Holocausto impede a existência de uma identidade nacional alemã;

2. A Alemanha enquanto nação com um passado nefasto como qualquer outra;

3. A *Kulturation* ou a herança cultural comum como uma cultura alemã pré-Nacional Socialismo (Kattago, 2001: 8).

A reunificação da Alemanha representa um novo começo, através da restauração da nação alemã e do fim das categorias da Guerra Fria.

1.4 HOLLYWOOD EM BERLIM – A “AMERICANIZAÇÃO” DA CULTURA ALEMÃ

Quão americana é a cultura popular alemã? Para Mueller (2004), essa é uma questão para a qual nunca haverá resposta. A problemática associada à “americanização” e à cultura popular na Alemanha tem sido relevante ao longo do século XX, sugerindo, na actualidade, num contexto de pós-guerra fria e pós-colonialismo, um aumento da complexidade no que diz respeito às representações das estruturas de poder que, até então, eram hegemónicas. Posto isto, quão séria é a ameaça cultural norte-americana? Seguindo as palavras de Theodor Adorno e Max Horkheimer (2016), são vários os críticos culturais que condenaram o crescimento da influência norte-americana na cultura alemã. Os autores defendem que este crescimento levou a uma homogeneização cultural e a uma dominância de um entretenimento cultural que, não só serviu de escape, como apagou todo o propósito da cultura, nomeadamente a sua função como contraponto das forças de alienação da modernidade.

Com o movimento dos estudantes dos anos sessenta, esta crítica adquiriu uma dimensão política ainda maior. Devido ao crescimento do papel da cultura de massas norte-americana na Alemanha e ao domínio que as empresas norte-americanas detinham, empurrando competidores, artisticamente mais ambiciosos, para fora do mercado, esta “americanização” era agora vista como o epítome do imperialismo cultural (Fluck, 2004: 19). Na década de 80, altura em que a série televisiva *Dallas*, (1978). [Série Televisiva] CBS. ganhou um papel de importância central na cultura alemã, o programa era criticado pela sua propagação mundial, que confirmava a

liderança da televisão norte-americana no entretenimento das massas. A *Deutsche Forschungsgemeinschaft* (Fundação de Investigação da Alemanha) financiou um projecto de investigação sobre o impacto negativo que a série teria na sociedade alemã, apurando que era tempo de – agora com rigor científico – convencê-la de que a “americanização” era uma ameaça iminente para a Alemanha⁸.

Poderá parecer que a recepção da cultura norte-americana na Alemanha desempenhava uma função meramente escapista, contudo Kaspar Maase (1992) demonstra-nos outro papel da propagação norte-americana. O autor defende que a cultura popular norte-americana deteve um papel libertador para a geração alemã do pós-guerra, fazendo esquecer os elementos-chave autoritários que moldavam a estrutura da personalidade da Alemanha. Ao substituir a visão do homem ideal enquanto figura militar por heróis do *rock ‘n’ roll* como Elvis Presley, ao glorificar a rebeldia juvenil de estrelas de cinema como James Dean ou Marlon Brando e ao abrir novos espaços de expressão individual, através da mitificação de atrizes como Marilyn Monroe, a cultura norte-americana regenerou o campo de referências das gerações jovens da Alemanha. Maase argumenta que, no contexto da Alemanha do pós-guerra, a cultura popular norte-americana representou um papel importante – e na sua opinião, positivo – na ocidentalização da sociedade alemã.

O estudo de Maase opõe-se àquilo que Adorno e Horkheimer defendem, sobretudo no que diz respeito à visão da modernidade. As teorias clássicas de Weber⁹ sobre a modernidade ligam-na ao aumento da burocratização, racionalização e estandardização, diminuindo o espaço simbólico da esperança na cultura. Adorno e Horkheimer sublinham o efeito deteriorante que esta racionalização provoca no domínio cultural. Por outro lado, a descrição de Maase oferece uma perspectiva distinta:

One of the results of the influx of attitudes that can be found in American popular and everyday culture into German society was that young people in the Federal Republic of Germany developed civil habits (*habitus*). “Civil” here refers to three aspects. The first reference is to commercial attitudes that were still labelled “materialistic” at the time. The idols of pop culture knew how to take advantage of the market. They made no bones about the fact that they wanted to make Money instead of

⁸ As teses sobre imperialismo cultural carregam consigo a implicação da colonização, expressada em palavras como “Coca-colonization” ou “McDonaldization” do mundo. Eventualmente, este conceito evoluiu para uma colonização da mente. Wim Wenders afirma que Hollywood colonizou, com bastante sucesso, o subconsciente Europeu. Veja-se Mueller (2004: 32).

⁹ Para melhor compreensão veja-se Michael Symonds, *Max Weber's theory of modernity* (London: Routledge, 2016).

preaching any type of message. This undermined a long-cherished German tradition of appealing to idealistic principles for the justification of one's own behaviour and, consequently, of thinking it either-or, friend-foe dichotomies. This change of attitude paved the way for a more flexible approach to dealing with conflicts of interest and an increased willingness to compromise. The second reference is to a growing informality in social interaction that, in turn, diminishes the symbolical distance between groups that were traditionally in unequal positions of power: women and men, young and old. It is therefore not farfetched to claim that this growing informality contributed to the democratization of German society. Finally, the new civil habit also affected traditional gender concepts: it strengthened a new view of masculinity in which the ideal of military discipline was replaced by a more relaxed conception that can even accommodate feminine aspects.¹⁰

O reconhecimento de que a cultura material nunca é simplesmente absorvida como um modelo de comportamento, mas sim reapropriada em diferentes contextos de acordo com as diversas necessidades e propósitos, parece ser o consenso a que o debate sobre a “americanização” da Alemanha chegou.¹¹

É importante compreender o significado da palavra “Americano”. Se entendermos “Americano” como algo ou alguém que detém essa nacionalidade, a “americanização”, à excepção da indústria do cinema, não representa um problema na actualidade. Se, por outro lado, nos referirmos a “Americano” como um certo tipo de cultura, desenvolvida e popularizada nos Estados Unidos, então a questão torna-se mais complexa (Fluck, 2004: 23). No que diz respeito à indústria televisiva e musical, a influência das companhias norte-americanas não se fez sentir, já que os conteúdos produzidos pelas empresas alemãs seguiram os modelos de indústria norte-americanos, conseguindo superar a competição. Um crítico cultural alemão poderá argumentar que a Alemanha já não sente a necessidade de importar a cultura de massas norte-americana, uma vez que a cultura do país já se encontra suficientemente consolidada. Porém, qual a razão pela qual associamos a cultura popular norte-americana a uma noção de escapismo? Será apenas *mass-produced trash*? Se não é, como explicar a sua

¹⁰ Veja-se Kaspar Maase, *Amerika* (BRAVO, 1992), 14-15.

¹¹ A cultura popular alemã é hoje um misto de influências. Enquanto Hollywood domina o mercado alemão do cinema, ocupando 80% da distribuição, o papel das séries televisivas norte-americanas parece ter decrescido consideravelmente. Comparativamente à década da histeria de *Dallas*, há muito menos séries americanas na televisão alemã, sendo que a maioria passa em horários tardios, e poucas captam a atenção (Fluck, 2004). Na música, os grupos de rap turco-alemães tornaram-se no epítome do hibridismo cultural. Existem também várias bandas com sucesso de rock alemão e uma enorme influência da apropriação da música techno de Detroit que fez de Berlim um dos centros deste estilo de musical, dando origem a bandas como Kraftwerk. A tese do imperialismo cultural defende que a cultura popular alemã se encontra no risco de ser engolida pelos Estados Unidos, enquanto que o paradigma do hibridismo e reapropriação diminui o seu carácter de ameaça.

propagação mundial? Será errado estudar a sociedade norte-americana sem primeiro compreender o papel crucial que a cultura popular tem na sua cultura¹².

A importância do fenómeno da cultura popular para a história da cultura recai na facilidade de acesso à mesma (Fluck, 2004: 23). Nas sociedades Ocidentais, o acesso à cultura dependia do estatuto social, económico (anteriormente, os livros eram muito dispendiosos), e de um grau de literacia elevado. O termo “cultura popular” diz respeito a manifestações culturais que procuram abolir estas condições de acesso à mesma. Neste sentido, a sociedade norte-americana foi bastante eficaz por diversas razões – entre elas, a falta de estruturas culturais baseadas numa estética ou no critério de ensino de uma elite. Neste contexto sem hierarquias sociais, regionais e etnicamente diversificado, podemos encontrar uma explicação para a sua enorme propagação e fama (Fluck, 2004: 23).¹³

A cultura popular norte-americana tem-se regido com o propósito de aumentar as possibilidades de *self-empowerment* cultural e *self-fashioning*, posto isto, e entendendo a “americanização” como uma disseminação a nível mundial, de um certo tipo de cultura, que se encontra em crescimento, significa que um processo, que por um variado número de razões, se encontra mais desenvolvido nos Estados Unidos, está a apoderar-se de outras partes do mundo. Este é um processo comum nas necessidades das gerações mais jovens que procuram livrar-se de uma tradição, a seu ver, restritiva. As críticas – também por parte de norte-americanos que se sentem envergonhados pela associação da sua sociedade a uma cultura de consumismo e enquanto ícone da *fast-food* – são regularmente mal compreendidas. Os símbolos mais “malignos” da cultura de consumo, como a Coca-Cola ou o McDonald’s, carregam uma conotação de informalidade que pode ser experienciada de maneira libertadora por parte de jovens, na maior parte do Mundo. Deste modo, a “americanização” pode ser vista como uma forma de modernização—não no sentido de modernização sociológica e económica, mas no sentido da modernidade como *self-development* (Fluck, 2004: 26). O que se torna necessário compreender, afirma Luck, é que a imagem vazia e de produção em massa da cultura popular norte-americana não é uma desvantagem desta cultura moderna de *self-development*, mas uma manifestação inesperada e uma consequência da mesma. A

¹² Ver os ensaios “Emergence or Collapse of Cultural Hierarchy American Popular Culture Seen from Abroad,” in *Popular Culture in the United States*, ed. Peter Freese and Michael Porsche (Essen: Die Blaue Eule, 1994), 49–74; “‘Amerikanisierung’ der Kultur. Zur Geschichte der amerikanischen Populärkultur,” in *Die Amerikanisierung des Medienalltags*, ed. Harald Wenzel (Frankfurt/Main: Campus, 1998), 13–52; e “Amerikanisierung und Modernisierung,” *Transit* 17 (1999): 55–71.

¹³ O autor refere-se ao período anterior à chegada do Modernismo nos Estados Unidos.

Alemanha pode não ser norte-americana no que diz respeito à homogeneidade da sua cultura e dos monopólios de mercado como muitos temem, mas segue certamente modelos que provêm dos Estados Unidos. Poderemos olhar para a cultura norte-americana de forma ambivalente, mas não o poderemos fazer analisando apenas um lado da mesma. A “americanização” da cultura moderna como a conhecemos traz consigo outros aspectos da modernidade.

A década de 1950 marca o período do começo do estudo sobre a “americanização” da cultura alemã e da sua extensão global pelo mundo. Uma das razões, e possivelmente a mais relevante, pela qual esta década marca o começo deste período, passa pela questão da Guerra Fria: o drama da vitória e da derrota e da maneira como se devem tratar os derrotados (Fluck, 2004: 27). Existem os vitoriosos com interesses políticos e há ainda aqueles que não compreendem que o entretenimento pode também ser político. Embora os críticos não concordem com esta afirmação, a narrativa permite sempre recontar a história de maneira diferente: sendo como uma vitimização por parte das políticas norte-americanas da guerra fria; como um aspecto optimista da Ocidentalização, ou seja, uma libertação do autoritarismo da sociedade alemã; ou como uma história de ressignificação subcultural de formas de cultura dominantes e consequentemente de resistência à hegemonia cultural.

Outro debate em constante discussão prende-se com a base da cultura popular norte-americana: será mesmo uma forma de cultura de massas? Poderemos dizer que a “americanização” é um resultado inevitável da modernidade e do crescimento da sua pluralidade cultural e estilos de vida? Ou existirão outras questões que deverão ser levantadas ao período anterior à “americanização”? Se não queremos permanecer no superficial e recorrentemente contraditório nível do paradigma do imperialismo cultural sem descartar a questão das políticas culturais, então, teremos de incluir dois aspectos na discussão que poderão aumentar a sua complexidade. Um deles corresponde ao problema da organização da cultura; o outro é a diferenciação sobre aquilo a que nos referimos quando usamos o termo “americanização” e usamos os Estados Unidos nesse processo (Fluck, 2004: 20).

Começando pelo segundo aspecto, uma das principais dificuldades nas discussões sobre “americanização” prende-se com a presença de duas Américas que se confundem neste debate. Uma refere-se ao território ao qual chamamos Estados Unidos, que apresenta uma estrutura económica e social distintiva; a outra é um imaginário, um espaço desterritorializado, preenchido por uma selecção de objectos que inspiram um

grande fascínio ou uma enorme repulsa. Esta é uma América da mente, com uma forma camaleónica, que muda de acordo com as diferentes necessidades colectivas e individuais. Quando nomeamos fenómenos culturais como o jazz ou o rap, criamos, na nossa mente, o nosso próprio imaginário desterritorializado da América.

Consequentemente, para Fluck (2004), “americanização” pode ter pelo menos dois significados: “americanização” através de um imaginário da América do jazz, do rock ou do rap, que deixa promessas de revigoração ou, até mesmo, de regeneração de uma cultura, sem a necessidade de importação das condições sociais que detiveram um papel significativo na criação destas formas de cultura. Os apologistas positivistas da cultura popular norte-americana que celebra somente a sua vitalidade e antiautoritarismo, são, na verdade, desatentos no que diz respeito aos contextos económicos e sociais. Com efeito, a principal questão do debate sobre “americanização” prende-se com a relação entre estas duas Américas. No começo do debate entre o paradigma do imperialismo cultural e a cultura de massas, o principal receio era que a cultura popular norte-americana servisse de impulsionadora do capitalismo proveniente dos Estados Unidos. O fascínio por um imaginário norte-americano abriria caminho a uma transformação da sociedade alemã num modelo norte-americano. Deste modo, o hibridismo e a reapropriação substituíram o paradigma do imperialismo cultural, concluindo que este modelo de recepção da cultura norte-americana é uma consequência injustificada.

Este fascínio por um imaginário norte-americano não significa necessariamente um fascínio pela cultura económica norte-americana e pelo seu sistema social, na verdade, as consequências fascínio poderão levar a uma maior mistura cultural e, consequentemente, a uma diferente e menos sufocante, forma de modernidade. Por outro lado, a América imaginada pode funcionar como uma espécie de cavalo de Troia, servindo como porta de entrada e estabelecimento das condições norte-americanas na sociedade alemã (Fluck, 2004: 29).

Existe ainda outro aspecto da vida cultural que poderá canonizar o debate. A “americanização” é um termo que se refere à relação entre nações, invocando questões de definição nacional, *self-definition* e, por implicação, *self-determination*. Quando o termo é usado de forma crítica, sugere que uma determinada cultura já não pertence a alguém, sendo na verdade influenciada e controlada por outro. Este termo invoca o perigo de perda de controlo sobre a sua própria cultura. A procura crescente de liberdade individual— que é parte do compromisso da modernidade de

autodesenvolvimento— não pode ser ignorada ou suprimida por proibições, a não ser que estejamos a falar de uma cultura fundamentalista. No entanto, existem múltiplas modernidades, cada uma com as suas características e configurações do processo básico de modernidade.

A questão que se mantém é: quanto quererão os alemães deste tipo de cultura, sabendo que esta “americanização” poderá levar a cultura alemã a uma organização da cultura do estilo norte-americano? Se olharmos para a “americanização” através deste ponto de vista, o principal desafio consiste, não na questão de nacionalidade — que se tornou confusa na era da globalização económica — ou do próprio conteúdo — uma vez que, como já vimos, o mesmo objecto cultural poderá ter diferentes funções em diferentes contextos — mas na relação e comparação entre a cultura norte-americana e alemã e em que princípios estas devem ser organizadas e financiadas. Nos Estados Unidos, o princípio organizacional é meramente comercial, o estado não se considera responsável pela cultura, tendo esta que encontrar meios de sustentabilidade financeira. Gastar o dinheiro dos contribuintes em formas de expressão cultural que não conseguem suportar-se a si mesmas (como é o caso da ópera, teatro, ou mesmo, televisão pública) é algo não aceitável para a sociedade e governos norte-americanos. Como consequência destas políticas, desenvolveu-se uma cultura de filantropia e mecenato nos Estados Unidos. Por outro lado, na Alemanha ainda existe um consenso de que estas formas de expressão cultural devam ser apoiadas directa ou indirectamente nos impostos dos contribuintes, contudo existe uma influência norte-americana em encorajar a procura de mecenato.

Posto isto, Fluck (2004: 31) realça que o principal desafio na “americanização” não se prende com a absorção do tipo errado de cultura, mas sim se estamos a caminhar em direcção a um modelo de organização e financeiro norte-americano. Uma coisa é receber as diversas formas de expressão que a cultura popular norte-americana oferece como contribuição para uma maior diversidade e enriquecimento, outra é organizar toda uma cultura com base num princípio meramente comercial. Colocando a questão de maneira diferente, uma coisa é receber um convidado na nossa casa, outra é deixá-lo tomar conta da mesma.

2. IDENTIDADE EM CRISE E A DEMANDA DE NOVAS REFERÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

2.1. COMO SE CONSTRÓI UMA IDENTIDADE CULTURAL

A compreensão e representação de um imaginário que não o nosso pressupõe o conhecimento e o entendimento daquela que é a matriz que nos suporta a nós mesmos. Perceber em que categoria se encontra a nossa identidade é um passo (ou não) para melhor espelhar uma qualquer outra cultura. O caso de Wim Wenders, bem como o da sua geração, existe num contexto singular. Esta é a geração que nasce imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. Toda uma Alemanha, destruída de valores e materiais, era agora a casa de uma geração que viveu de forma indirecta os acontecimentos que as gerações anteriores experienciaram e que marcaram toda a construção identitária da cultura alemã, caracterizada no início deste trabalho. Conceitos como Identidade Cultural, Representação e Identificação são primordiais no estudo desta concepção sociológica e cultural. Mas de que maneira se constrói uma identidade? De que modo podemos distinguir uma identidade em relação a outra?

Há uma desavença discursiva no que diz respeito ao conceito de identidade, contudo, há também uma abordagem crítica sobre o mesmo. A discussão tem sido conduzida em diversas áreas disciplinares. Da Filosofia aos Estudos de Cultura, todas partilham, de uma maneira ou de outra, uma noção originária, integral e unificada de identidade (Hall, 1996: 1). Assim sendo, qual a primordialidade de um debate sobre “identidade”?

Para Stuart Hall, encontram-se duas maneiras de responder a esta questão. A primeira passa por observar algo distintivo na concepção desconstrutiva que grande parte destes conceitos essencialistas têm apurado. O autor compreende que, ao contrário dos métodos que procuram substituir conceitos por outros mais “verdadeiros”, a abordagem desconstrutiva coloca conceitos chave *sous roture*¹⁴, indicando que estes não

¹⁴ Conceito originalmente desenvolvido por *Heidegger*, muito usado por *Derrida*. Na filosofia de desconstrução, *sous roture* pode ser descrita como uma expressão tipográfica que procura identificar conceitos que podem ser paradoxais ou auto debilitados, tornando o seu entendimento indeciso. Esta noção pretende também demonstrar que o significado deriva da diferença e não de uma referência ou de uma noção pré-existente. Para uma melhor compreensão veja-se Martin Heidegger, ed. P. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude: Studies in Continental thought*

são de grande utilidade na sua forma original e não desconstruída. Uma vez que (estes) não existem conceitos diferentes para os substituir, o melhor é continuar a reflectir com os mesmos, ainda que, nas suas formas desconstruídas, não continuem a operar de acordo com o paradigma em que originalmente foram criados (Hall, 1995). Procurar uma resposta para a questão da construção identitária pode passar pela observação daquilo que nos diferencia de outros, tentando colocar de parte concepções que poderão não corresponder à nossa matriz cultural, ou que simplesmente, se encontram desadequadas ao contexto em que habitamos. É necessária a discussão com os mesmos termos, contudo deverá existir a preocupação em não os utilizar para aquilo que primariamente foram concebidos. Identidade é um conceito tal – que opera *sous roture* no intervalo entre a reversão e a emersão; uma ideia que não pode ser pensada à maneira antiga, mas que sem alguns conceitos chave, não pode ser pensada de todo (Hall, 1996: 4).

A segunda maneira de pensar a construção identitária recai na capacidade de observarmos onde surge a irredutibilidade do conceito “identidade” e de onde vem a sua emersão. Para Stuart Hall, a resposta poderá encontrar-se na sua centralidade em relação ao seu agenciamento e política. Com política, refere-se às formas modernas de movimentos políticos e aos significados que estes atribuíram à palavra “identidade”, à sua relação fundamental com as políticas de localização, bem como às dificuldades e manifestas instabilidades que caracteristicamente afectaram todas as formas das “políticas de identidade”. Com “agenciamento” não pretende expressar qualquer desejo de regressar a uma noção não mediada ou transparente em relação ao assunto, de espelhar identidade como a centralidade de uma prática social ou de recuperar uma abordagem que coloca “o seu ponto de vista na origem de toda a historicidade – que, resumidamente, leva a um percepção transcendente.”

Stuart Hall subscreve a opinião de Foucault quando este afirma que o necessário “não é uma teoria sobre conhecer o assunto mas uma teoria de prática discursiva”¹⁵. Contudo, Hall crê que o que esta descentralização requer, não é um abandono ou

(Indiana University Press, 1995) e Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore (Johns Hopkins University Press, 1976).

¹⁵ Por prática discursiva, Foucault refere-se às relações de poder na sociedade; da maneira que uma relação é criada, afirmando o poder através da linguagem. A linguagem de poder é demonstrada através de uma variedade de técnicas, como o estilo discursivo, que inclui o vocabulário, entoação sintáctica, provérbios ou estratégias de nomeação. Poder e resistência estão interligados. As práticas discursivas denotam o estatuto social dos seus oradores, trazendo, deste modo, uma estratificação social. Ver Michel Foucault, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Cornell University Press, 1980).

abolição do tema, mas uma reconceptualização do mesmo, pensá-lo na sua nova, deslocada e descentralizada posição dentro deste paradigma. A questão da identidade parece estar na relação entre os assuntos e as práticas discursivas, ou ainda, se pretendermos dar ênfase ao processo de subjectificação das práticas discursivas e às políticas de exclusão, que toda a subjectificação aparenta implicar, na questão da *identificação*. É necessária uma constante renovação, não só na discussão da questão de identidade, mas na sua própria génese. É desacertado esquecer tudo o que se discutiu até então sobre esta temática, porém, é imperativo um rigor no pensamento da mesma. *Identificação* é um dos conceitos menos compreendidos. Numa linguagem comum, o processo de identificação é construído a partir do reconhecimento de origens de reconhecimento comum, de características partilhadas com uma pessoa ou grupo, ou, através de um ideal, e com a inclusão natural da solidariedade e fidelidade estabelecida neste alicerce (Hall, Du Gay, 1996: 3).

Stuart Hall defende que o conceito de identidade aqui implementado não é essencialista mas sim estratégico e posicional. Quer isto dizer, que contrariamente ao que parece ser a sua função semântica, este conceito de identidade não assinala o núcleo constante do *eu*, desdobrando, desde o princípio ao fim, através de todas as vicissitudes da história sem mudanças, o pouco do *eu* que se mantém sempre “igual”, idêntico a si mesmo através do tempo. É dado, novamente, ênfase a uma matriz de concepções previamente pensadas, alegando-se um repensar cíclico do pensamento sobre identidade.

Traduzindo este anterior conceito para uma concepção de identidade cultural, chegaríamos a “collective or true self hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’ which a people with a shared history and ancestry hold in common”.¹⁶ Desta forma, a identidade cultural impõe-se como sendo algo que não pode ser estático. Não será, certamente, também, algo pré ou eternamente determinado, é uma concepção que poderá sofrer estímulos, influências e significâncias vindas de fora (artificialmente impostas), das quais somos correntemente “vítimas”, em conjunto com um grupo de *selves* interiores. Entende-se, segundo Stuart Hall, a identidade cultural como um colectivo de *selves* dentro de si mesmos, mais ou menos visíveis, que um determinado conjunto de pessoas partilham em comum ao longo da sua história que, por sua vez, se pode fixar, estabilizar ou garantir uma imutável singularidade ou pertença

¹⁶ Cf. Stuart Hall, *Cultural identity and diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity* (London: Lawrence & Wishart, 1990).

cultural subjacente a todas as diferenças superficiais. Esta aceita que as identidades nunca são unificadas e que, nos tempos modernos, são cada vez mais fragmentadas e fracturadas, de modo algum singulares, mas multiplamente construídas através de diferentes, que frequentemente se cruzam e são antagonísticos, discursos, práticas e posições. (Hall, 1996: 5) A abordagem de Stuart Hall parte de uma análise através de diversos campos científicos. Até este momento, foram utilizados conceitos da filosofia, passando pela cultura e pela sociologia. Esta será uma das provas daquilo que o próprio autor pretende provar: a identidade não é restrita a uma ideia, não se constrói apenas um indivíduo e não é algo que possamos imortalizar como definido.

Acrescentando à ideia anteriormente exposta, Stuart Hall sustenta que as identidades são um assunto com uma radical historicidade, que estão num constante processo de mudança e transformação. Posto isto, é necessário colocar os debates sobre identidade tendo em conta os desenvolvimentos históricos e as práticas que perturbaram a relativa “estabilidade” característica de diversas populações e culturas. Um debate actual sobre este tema não pode ser equivalente a uma discussão tida na década de 1930. Uma pequena reflexão sobre a nossa própria cultura facilmente revela e comprova este pensamento; seria absurdo considerar que os discursos e as práticas de um povo se mantêm os mesmos eternamente. Relativamente a esta questão, Hall coloca a globalização, que acredita estar directamente ligada à modernidade, como um dos acontecimentos fulcrais nesta temática, bem como o processo da forçada e da “livre” emigração que se tornaram num fenómeno global do mundo “pós-colonial”. Apesar de parecerem ter origem num passado histórico ao qual continuam a corresponder, Stuart Hall defende que, na verdade, as identidades dizem respeito à forma como usamos os recursos da história, da linguagem e da cultura no processo daquilo que nos tornaremos, e não do que somos: não “quem somos” ou “de onde vimos”, mas aquilo em que nos poderemos tornar, como temos sido representados e o peso que isto sustenta na maneira como nos representamos a nós mesmos. Posto isto, as identidades são, desta forma, constituídas dentro da representação e não fora da mesma. Estas relacionam-se com a invenção da tradição tanto quanto a tradição em si, nas quais nos obrigam a ler não como uma *endless reiteration but as 'the changing same* (Gilroy, 1994): *not the so-called return to roots but a coming-to-terms-with our routes*. As identidades surgem da “narrativização” do *self*, contudo a natureza da necessidade ficcional deste processo, de maneira alguma menoriza a sua efectividade discursiva, material ou política, mesmo que a sua pertença, através da qual as identidades surgem, esteja, parcialmente no

imaginário (assim como no simbólico) e consequentemente, seja sempre, parcialmente construída em fantasia, ou pelo menos num campo fantasmagórico (Hall, 1996: 4).

Justamente pelas identidades se construírem dentro do discurso e não fora, que é necessária a sua compreensão como sendo produzidas num contexto histórico e institucional específico, com práticas e formações específicas, com estratégias enunciativas específicas (Hall, 1996: 5). Mais tarde, estas surgem como modalidades singulares de poder e por conseguinte utilizadas mais como um produto para marcar a diferença e a exclusão do que uma unidade única e naturalmente constituída, isto é, uma identidade no seu sentido tradicional, ou seja, que não tem qualquer diferenciação interna. Acima de tudo, e contrariamente à forma como são constantemente invocadas, as identidades são construídas através da diferença. Isto implica o reconhecimento de que, apenas através da relação com o Outro, da relação com aquilo do qual se está mais carente, com aquilo que é chamado de *constitutive outside*¹⁷, que a identidade pode ser construída. Toda a identidade tem a sua “margem”, um excesso, algo mais (Hall, 1996: 5).

As unidades nas quais as identidades se proclamam são, na verdade, construídas no interior do poder e da exclusão, e são resultantes, não de uma totalidade natural inevitável ou primordial, mas do processo naturalizado e sobredeterminado de “closure” (Bhabha, 1994; Hall, 1993). Stuart Hall utiliza “identidade” para se referir a um ponto de encontro, o ponto de ruptura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que procuram “interpelar”, indicar-nos o lugar como sujeitos sociais de discursos particulares; e por outro lado, os processos que produzem subjectividades, que nos constituem como sujeitos dos quais se pode falar. Portanto, as identidades são pontos de ligação temporária às posições do sujeito que as práticas discursivas constroem para nós mesmos (Hall, 1995). São o resultado de uma articulação de sucesso entre o sujeito e a fluidez do discurso, aquilo a que Stephen Heath, no seu ensaio “Suture”, chamou de “intersection” (1981:106). “Uma teoria ideológica não deve partir do sujeito, mas de uma consideração de efeitos *suturantes*, o efeito que o sujeito tem nas estruturas significantes.”

¹⁷ Para uma melhor compreensão do conceito, veja-se Jacques Derrida, *Positions* (Chicago: University Chicago Press, 1981).

2.2 A CONSTRUÇÃO DA DIFERENÇA

Este subcapítulo pretende complementar a temática da identidade e reflectir sobre os mecanismos utilizados para podermos distinguir uma identidade em relação a outra. Após um melhor entendimento sobre as diferentes concepções de identidade e considerando o conceito de representação, poderá compreender-se de que modo as imagens conseguem representar uma identidade cultural.

A compreensão de um texto ou artefacto cultural, como é o caso de um filme ou de um conjunto de filmes que constituem um cinema nacional, passa pela análise dos processos de representação, identidade, produção, consumo e recepção (Du Gay, Hall, et al, 1997:3; Woodward, 1997: 7). Esta dissertação pretende explorar o imaginário americano no cinema de Wim Wenders, o modo como este cineasta filma os Estados Unidos. Contudo, o seu contexto social e cultural advém do pós-guerra alemão e de todas as consequências que este período carregou. O seu fascínio pela cultura norte-americana é, também, um interesse estudar. Para compreendê-lo é necessário o entendimento relativo à crise identitária que se fez sentir na Alemanha do pós-guerra e quais as diferenças presentes nestas duas culturas.

Tendo em conta a análise dos pensamentos sobre identidade, Kathryn Woodward afirma que estas não são fixas. Numa perspectiva essencialista, uma determinada identidade é definida por um conjunto inalterável de características referentes a uma certa cultura, isto é, um alemão irá ter uma soma de traços com os quais partilha com outros alemães. Num pensamento essencialista será esta a definição de identidade. Numa perspectiva não essencialista, é dada importância às características comuns de uma comunidade bem como às diferenças relativamente a outras, colocando em evidência a evolução histórica aplicada à identidade.

Poderemos também constatar que as nações e a identidade nacional tendem a ser horizontais (Anderson, 1983) apesar das desigualdades existentes a nível de classe ou de género, o mesmo acontece relativamente à noção de identidade em geral. Anderson parece, portanto, contrariar o pensamento de Foucault e a ideia de identidade como prática discursiva. Uma identidade não é uniforme, havendo uma constante negociação no que diz respeito às suas contradições, que surgem de possíveis descoordenações entre os interesses gerais e individuais. Isto leva a que algumas diferenças,

nomeadamente de género e de classe, sejam omitidas na afirmação da identidade nacional (Woodward, 1997:12).

A questão da diferença parece surgir como central quando se discute a definição de identidade e identidade cultural, bem como na temática da representação. Segundo Arjun Appadurai (1996: 12), este é um termo com um carácter heurístico, que pode salientar os pontos de similaridade e de contraste entre as diversas categorias, mesmo aquele que se refere à nação. É, portanto, a partir da diferença face a outras nações e culturas que os indivíduos se unem e partilham uma identidade nacional.

O sentido das identidades decorre a partir da língua ou dos sistemas simbólicos através dos quais estas são representadas (Woodward, 1997:8). À semelhança das identidades, as imagens não possuem um significado próprio (este é obtido através de um confronto com outros sentidos, isto é, o aglomerar de sentidos sujeita-se a um entendimento tácito, uma “inter-textualidade”, sendo o sentido gerado na interacção entre as várias imagens ou transformado nesse mesmo contexto relacional (Hall, 1997: 232)). As identidades, à semelhança das imagens, irão também depender da existência de algo exterior, de uma identidade distinta, que permita à primeira distinguir-se por aquilo que não é. Posto isto, uma identidade é definida pela diferença, pela existência do “outro” (Woodward, 1997: 9).

Uma das particularidades deste “sistema de diferenças” (Higson, 1995: 7) prende-se com o facto de este se delinear por um método de exclusão, isto é, um sujeito é alemão porque não é francês, belga ou colombiano. Assim sendo, a identidade é um tema relacional, estabelece-se em sistemas de classificação onde, tal como Woodward refere, é aplicado um princípio de diferença que divide uma dada população, bem como as suas características, em dois ou mais grupos que se opõem, predominando uma organização baseada na oposição e divisão: eu/ele, noite/dia, preto/branco, masculino/feminino, etc. (Du Gay, Hall, 1997: 17; Hall, 1997:235; Woodward, 1997: 12, 38).

Partindo deste pensamento de oposição entre “nós” e os “outros” poder-se-á alcançar um melhor entendimento sobre o que significa ser alemão num contexto de pós-guerra. Apesar da destruição, de uma tentativa de renegação de um passado não abonatório e de uma ocupação norte-americana, haverá características que permitirão colocar esta noção em prática e assim possibilitar a percepção daquilo que distingue um alemão de um norte-americano. Já as influências serão outro tópico, porque tal como refere Gellner, “o homem não é apenas (como insiste o ditado alemão) aquilo que come,

é também o que diz, veste, dança, com quem come, conversa, casa, etc. Frequentemente, *é aquilo que não come.*” (1997: 52)

De acordo com Woodward, as diferenças poderão constatar-se no significado que atribuímos às relações e práticas sociais, sendo que estas representações podem surgir sob a forma de práticas ou artefactos culturais, como o caso da bandeira nacional ou uma farda/uniforme. As representações simbólicas conduzem-nos à concepção de “mito” de Roland Barthes (1957a) e ao modo como se constrói uma identidade cultural. Desta forma, não se achará bizarro que os meios visuais como, exemplificando, a publicidade, constituam uma parte integrante de uma determinada identidade nacional (Hall, 1997: 41). Barthes sugere a possibilidade de observarmos um objecto e atribuir-lhe significado, não literal, mas ideológico ou conotativo. Portanto, o mito surge a partir da mensagem que este objecto carrega relativamente a um conceito cultural que, neste caso, poderia ser a identidade cultural alemã ou americana.

Até então obtiveram-se variadas visões sobre o conceito de identidade, assim como de identidade cultural, e da maneira como podemos distinguir ambas. Comprovou-se a viabilidade de um filme poder constituir um objecto que permite a diferenciação de uma cultura em relação a outra. No caso específico de Wim Wenders, questões como estas são de uma complexidade, porém, mais aprofundada. Como saber se um filme produzido, filmado e contracenado nos Estados Unidos pode constituir uma parte integrante da cultura alemã? Ou fará parte de ambas? Quando colocadas circunstâncias desta natureza, tudo o que foi anteriormente apresentado parece não sugerir respostas. O contexto histórico-político e cultural em que se encontrava a Alemanha terá obviamente um papel preponderante nestas questões. Com o início da República Democrática Alemã, poderemos falar numa só identidade partilhada entre esta divisão? Quando em 1949 se dá a fundação de dois estados alemães, com duas constituições, duas moedas e dois hinos, poderemos falar numa cultura e numa identidade homogénea?

2.3 IDENTIDADE E CINEMA: AS INFLUÊNCIAS NA EUROPA

Após uma reflexão sobre as ideias referentes ao conceito de identidade, desde a filosofia aos estudos de cultura, e da maneira como essa(s) identidade(s) se pode(m) diferenciar em relação a outra(s), o próximo passo será perceber o impacto que o cinema teve na Europa (ou, caso se assuma que existe, na identidade Europeia). O cinema representou um papel central na cultura europeia, oferecendo, em troca, uma fuga e entretenimento, desafios intelectuais e artísticos, assim como, ainda mais importante, meios de interrogação e expressão de identidade e memória, construindo e desconstruindo mitos nacionais (Everett, 1996: 10). A influência cinematográfica na matriz cultural de um grupo no século XX é inegável. Contudo, o seu triunfo espelhará da melhor forma uma identidade?

Peter Lev aponta o inevitável resultado do investimento das companhias americanas, em escala massiva, na produção do cinema europeu, uma vez que as decisões na escrita, selecção de actores, rodagem e montagem, em filmes franceses, britânicos ou italianos, reflectem mais os valores norte-americanos, em detrimento dos Europeus (Lev, 1993: Xi, xii). Por outro lado, Wendy Everett, indica que a indústria cinematográfica norte-americana, tem por objectivo atrair uma audiência de massas, através de narrativas dramáticas, acção imediata, gráficos de computador impressionantes e outros efeitos especiais, representando um ponto de vista moderno e elegante para as gerações mais jovens. Este poder que os Estados Unidos detêm sobre o cinema europeu apresenta, na perspectiva de Wendy Everett, consequências que são claras: à medida que os Europeus vão tendo menor acesso a filmes que tencionam representá-los, tornar-se-ão cada vez mais alienados da linguagem mais lenta e reflexiva do cinema Europeu. O contexto do crescente domínio dos filmes norte-americanos proporciona-nos a primeira das características que todos os países europeus partilham. O impacto deste domínio é inicialmente revelado nas tentativas de o cinema Europeu definir-se a si próprio através daquilo que não é; pela sua diferença face ao cinema de Hollywood clássico (narrativas lineares que conduzem a uma conclusão fechada, acção rápida e imediata, um *star system* altamente desenvolvido) (Everett, 1996: 17). A procura de estabelecer uma identidade própria, aqui, passa primeiro por compreender o que não a define. Deste modo, os cineastas Europeus distanciam-se frequentemente

destes traços através da identificação das suas próprias especificidades (ironia e auto-referenciação; trabalho de câmara lento e reflexivo; edição inovadora; ambiguidade). Vigdís Finnbogadóttir, antigo presidente da Islândia disse que “o cinema reflecte e refracta; espelha e interpreta a sociedade na qual habitamos, e são as nossas respostas que a fazem” (Everett, 1996: 19). A indústria do cinema Alemão, apesar de ser por razões diferentes, também tem sido dominada pelos filmes norte-americanos, certamente desde o colapso do regime Nazi, quando os objectivos económicos eram utilizados para fins políticos, mas indiscutivelmente ainda antes (Elsaesser, 1989: 9).

Estas circunstâncias emergentes são aquilo a que Smith (1999) chama de “eventos traumáticos”, e são estes que devem ser definidos, no sentido de desenvolver uma estrutura interpretativa para perceber os meios nos quais as transformações na representação da identidade colectiva surgem na produção cultural. Everett aponta a globalização, isto é, o desenvolvimento de uma economia global, política e de uma cultura ideológica, como sendo a causa primária das crises contemporâneas no interior destas concepções estabelecidas de identidade nacional. Parece existir um pensamento comum no que diz respeito à problemática de uma identidade partilhada na Europa: a influência e o poder que os Estados Unidos e a indústria detiveram ao longo das décadas contribuiu para uma crise identitária submissa e à perda de noções culturais identitárias que são partilhadas pelos europeus. O crescimento dos interesses norte-americanos no terceiro mundo e na Europa levou à subjugação da cultura regional, étnica e minoritária (Aitkin, 1996). As críticas em relação à hegemonia Americana também conduziram a uma emergência, dentro do cinema Europeu e internacional, de vários movimentos de contracultura cinematográficos, em que a principal função seria desafiar o domínio dos filmes feitos em Hollywood (Aitkin, 1996: 79).

Para Wendy Everett, o cinema Europeu é fascinado pela história, e modelado pelo desejo de regressar ao passado, por uma quase obsessiva necessidade de explorar e interrogar a memória e o processo de recordação, aparentemente convencido que aí se encontra a chave para a identidade do presente (Everett, 1996: 8). Dada a crença Europeia de que nós somos o nosso passado, ou que “o tempo é a condição para a existência do ‘eu’”, então a memória, a linha condutora ao passado, é fundamentalmente aquilo que nos concede coerência e identidade: A nossa memória é a nossa coerência, o motivo pelo qual temos sentimentos, até mesmo acções. Sem ela, não somos nada. A dependência que a Europa parece sentir em relação ao seu passado pode ser um factor que contribui para a crise identitária que se fez sentir ao longo dos anos nas diversas

culturas Europeias, reflectindo-se no cinema. Como Everett indica, “no cinema, tudo está sempre no presente (1996: 12). Está na natureza da imagem fílmica ser compreendida pelo espectador como estando a acontecer, a ocorrer no presente contínuo”. Esta natureza de discurso fílmico está equipada para lidar com as noções de memória como sendo um processo, e –essencialmente – uma mudança.

Uma vez que a fotografia congela o tempo, Roland Barthes (1984: 91) sugere que esta bloqueia a memória e, por consequência, não consegue trazer uma melhor compreensão sobre a mesma, sendo que a mesma representa uma componente essencial para o processo de recordação. Já o cinema, e a sua mobilidade essencial, permitem que o mesmo funcione como memória. Everett defende que esta teoria é claramente demonstrada em *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984). À semelhança de *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959), *Paris, Texas* é um filme sobre identidade e sobre memória. A fotografia, bem como a sua existência e identidade, constitui o objectivo e o ponto de partida da jornada deste filme. O mesmo se passa em “Alice In Den Städten”, onde as fotografias servem como meta a alcançar, bem como um mapa que Philip e Alice usam de modo a poder chegar ao seu destino. Também aqui a identidade se encontra questionada, Philip tem dúvidas em relação ao seu propósito e vagueia sem rumo, capturando imagens ao longo das viagens que faz pelos Estados Unidos em detrimento da reportagem que tinha como objectivo escrever. A fotografia é isolada do presente pela sua temporalidade (Everett, 1996: 55). O ponto central de “Paris, Texas”, o momento em que Travis começa o processo lento e doloroso de recordação e descoberta de identidade, é precisamente na sequência em que o seu irmão projecta em sua casa um filme onde podemos ver imagens de Travis com a sua mulher e filho. Esta é uma sequência em que Wenders nos demonstra, através de um *flashback*, que por si só, é um filme dentro de um filme¹⁸, que é possível alcançar um sentido de anterioridade sem assumir uma narrativa onisciente. É através desta projecção que Travis e Hunter redescobrem a sua relação de pai e filho, à medida que gradualmente se vão recordando do seu passado (Everett, 1996: 77). Mas aquilo que Wenders aqui faz é ainda mais complexo, este flashback proporciona-nos uma visão da natureza da linguagem do filme e do seu tempo: funcionando como um presente no interior do presente, a memória fílmica torna o processo de relembração em algo paralelo; este torna-se parte do

¹⁸ Diegese – Conceito de narratologia que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. O filme projectado na casa do irmão de Travis faz parte do universo diegético de “Paris, Texas”. Para uma melhor compreensão veja-se David Lodge, “Mimesis and Diegesis” in *Modern Fiction*, in *Essentials of the Theory of Fiction*, org. por Michael J. Hoffman. e Patrick D. Murphy (2ª. edição, 1996).

processo, ao contrário da fotografia de Travis, eternamente fechada no seu passado. Sendo assim, a memória é movimento, é algo fluido. A procura e a construção de identidade parece ser assim algo inerente à memória de um sujeito ou de um grupo. Travis representa um homem, mas pode dar a cara por vários. Wim Wenders, como já explorado anteriormente, traz consigo uma condição cultural de influência cultural norte-americana que lhe transmitia um fascínio pelo qual não podia deixar de exprimi-lo em imagens. A dinâmica essencial da natureza dos filmes do tempo, conscientemente explorada nos filmes modernistas, relata as suas frequentes representações da memória e jornadas de procura de identidade: o movimento da camera constrói e reflecte o impulso narrativo, comentando e explorando, da mesma forma, a mobilidade temporal. Todavia, a sequência da projecção do filme em casa do irmão de Travis, permiti-lhe partir noutra viagem, sendo que desta vez será uma viagem produtiva, os processos de recordação e cicatrização já estavam concluídos, posto isto, Travis estava pronto para poder continuar a sua jornada. À medida que ele se afasta para longe de nós, apesar de não sabermos para onde vai nem o porquê de ir, sabemos que está a tomar um passo positivo em direcção ao futuro (Everett, 1996: 112).

Estes filmes serão explorados de forma mais aprofundada numa fase mais tardia desta dissertação, no entanto, esta contextualização, servida por referências de autores, como é o exemplo de Wendy Everett e o seu livro “European Identity in Cinema”, auxilia uma pequena introdução e contextualização no cinema de Wim Wenders. Para compreender as questões de identidade e o papel do cinema nesta matéria, bem como a função que este desempenha no contexto cultural deste cineasta, seria erróneo não pensar sobre *Paris, Texas* (Paris, Texas; 1984) e *Alice in den Stadten* (Alice nas Cidades; 1974). Ambos fazem parte de um período em que Wim Wenders se encontrava “à deriva” pelos Estados Unidos, mostrando-nos o seu fascínio por aquela cultura que o deslumbra e que, desde que se recorda, representou um papel fundamental na construção da sua identidade e naquilo que viria a ser a sua filmografia.

2.4 IDENTIDADE NACIONAL NO CINEMA

Este capítulo pretende explorar e compreender ideias que nos permitem identificar uma identidade nacional no Cinema. Os Novos Cinemas dos anos sessenta e setenta, por exemplo, podem ser interpretados não apenas como comentários ao estado dos seus respectivos Cinemas, mas também às condições de pós-guerra que cada cultura experienciou (Jones, 2006: 1). Uma narrativa confusa, multiplicada ou invertida, pode ser interpretada como uma manifestação da dificuldade em narrar uma identidade nacional numa época de crise histórica ou transformação. Narrativas como esta, demonstram exploração de uma “narrativa nacional” de uma determinada nação, a sua análise do passado nacional, presente e/ou futuro na procura de causas, e possíveis alternativas, para o seu actual estado de existência (Jones, 2006: 2).

Este processo de autorreflexão nacional é quase evidente nas novas vagas de uma Europa pós-guerra (Jones, 2006: 1). Em oposição às narrativas “lineares” do paradigma clássico de Hollywood, grande parte destes filmes continham narrativas “não-lineares”, caracterizadas por uma estrutura fragmentada, confusa, múltipla ou invertida. Deste modo, muitos dos filmes que emergiram de nações Europeias em ruptura, divididas ou derrotadas, formalmente expressam o confronto da modernidade com as suas próprias limitações, como uma meta-narrativa. O domínio da nação como uma estrutura, na qual a identidade podia ser composta, estava agora a ser questionada e iria sofrer diversas crises da era pós-colonial. As narrativas fragmentadas que ajudaram a identificar muitos destes filmes de autor como obras de cinema nacional também ilustraram o modo como as identidades nacionais, que anteriormente se baseavam na noção de uma progressão histórica se corromperam com a guerra (Jones, 2006: 2). Não serão ao acaso muitas destas narrativas “não-lineares”, que demonstram as dificuldades Europeias do pós-guerra, sejam internacionalmente reconhecidas como o rosto de um número de Cinemas “nacionais”.

Uma questão que parece ser pertinente a colocar neste ponto, prende-se com o factor de distinção dos filmes, os chamados géneros. Quando usamos este termo, a que nos referimos concretamente? Existiu a necessidade de categorizar os filmes, tanto que o mesmo está a ser feito neste capítulo quando falamos de Cinema nacional. Como qualquer outro género, estes filmes são reconhecidamente semelhantes em termos

estéticos, neste caso devido à experimentação formal com o tempo narrativo, e a sua meditação relativamente ao carácter da memória como exploração alegórica de uma identidade nacional. Ainda assim, à semelhança de outros géneros, as manifestações deste tipo aparecem de maneira ligeiramente diferente consoante os contextos nacionais. Ainda como outros géneros, este é comercializado de maneira a identificar-se com os diferentes tipos de audiência a que pretende chegar. Contudo, o termo “género” não assentará da melhor forma, uma vez que a maioria destes filmes dir-se-iam habitualmente pertencer a um “tipo” de Cinema, e não a um género (Jones, 2006: 4). De forma espontânea seria possível dizer que, para espectadores Ocidentais, são reconhecidos como filmes “independentes”.

Talvez a questão possa ser reformulada e assim ser mais útil à discussão: se estes filmes são tão obviamente semelhantes na maneira como esquematizam o tempo, se focam na memória e caracterizam a identidade como sendo um filtro de modo a examinar mudanças na identidade nacional, como negociariam estas questões de maneira diferente noutros contextos? De que maneira a reunificação da Alemanha, a entrega de Hong Kong à China, a ruptura da economia Japonesa do pós-guerra, o *crash* da economia da Coreia do Sul, a Primeira Guerra do Golfo e o 11 de Setembro criaram variações no mesmo tipo de filme? (Jones, 2006: 3).

Benedict Anderson (1983) argumenta que uma nação é “uma comunidade política imaginada”. Com a emergência da nação no final do século XVIII, Anderson evidencia o factor da simultaneidade que existe na sociedade e a forma como esta foi baseada numa ideia de “tempo vazio homogéneo”, que objectivamente era medido em todos os habitantes pelo “relógio e calendário”. Por outras palavras, o tempo começou a ser compreendido num modo que enfatizava a existência simultânea da população. O tempo do relógio garantia que, mesmo que nunca se conhecesse alguém de uma outra cidade, sabia-se que ao mesmo tempo que alguém começava o seu trabalho às 09h00, lá acontecia de forma idêntica. O calendário significava que a medida linear do tempo era a mesma para o resto da nação (Jones, 2006: 32). O tempo da nação era linear e progressivo, assegurando que a nação se definia como uma “comunidade sólida que se movia constantemente na história”.

Estando o conceito de identidade nacional no cinema ligado à forma como este lida com a memória, toda a noção do passado de uma determinada cultura deverá ser respeitado e retratado de maneira precisa. No caso específico da Alemanha, a vaga de novo Cinema criado no pós-guerra, pretendia fazer esquecer um passado menos

abonatório e traumático para os alemães, suportando quase um fardo que parecia ser impossível de carregar. Criar um Cinema distinto daquele que foi produzido durante o período do terceiro Reich era uma forma de constituir uma identidade que distanciasse toda a nova conjuntura em que a Alemanha se encontrava, num pós-guerra que deixou marcas difíceis de apagar. Esta era uma geração que pretendia desassociar-se do passado traumático da Alemanha, directamente ligado ao genocídio e ao sentimento de culpa. Apesar de os Filmes de autor Europeus serem famosos por questionar a visão do tempo, são também conhecidos por colocar em causa a questão da identidade nacional (Jones, 2006: 8).

Peter Hawkins (2006) defende que a noção de uma identidade cultural Europeia é evasiva. Para o autor, parece ainda existir uma Europa *des parties*, ou seja, um grupo que se une em torno de interesses, apesar do grande desenvolvimento das políticas de audiovisual. Para sustentar esta ideia de Europa *des parties*, Hawkins refere como exemplo o cineasta Louis Malle e alguns dos seus filmes. Olhando para os filmes de Louis Malle de um ponto de vista hipotético como uma noção de “Europeidade”, existem duas áreas que sugerem interesse. A primeira diz respeito à escolha do assunto dos seus filmes, a sua temática e contexto e, ainda mais importante, o ângulo pelo qual são tratados. A segunda dirá respeito aos seus métodos de trabalho como realizador, extensivamente debatidos em diversas entrevistas que este deu, particularmente uma publicada num livro de Philip French. (Hawkins, 1996: 35). Olhando para o corpo dos seus filmes, parece existir um tema comum, ou que corre ao longo de todos eles, que é o da marginalidade. Esta é mostrada através do estatuto da figura, ou figuras, de um *outsider* e das relações com as normas da sociedade à sua volta, que são frequentemente representadas como corruptas ou hipócritas.

Esta dialética é directamente relevante para a discussão na medida em que Malle parece exemplificar, tanto na sua carreira como nos assuntos que aborda nos seus filmes, a importância da marginalidade, o valor da individualidade na relação com a norma social que é sempre defeituosa na sua conformidade (Hawkins, 1996: 35). À semelhança dos seus heróis, este é um cineasta que parece também considerar-se marginal, uma figura não estabelecida, em que o seu papel é o de constante disrupção em relação ao complacente consenso burguês (Hawkins, 1996: 36). Ele consegue “picar” a consciência não só da burguesia francesa, mas também, e de forma bastante notável, é capaz de representar o mesmo papel em culturas bem diferentes da sua. Em *Menina Bonita* (*Pretty Baby*; 1978), a sua apresentação amoral e compreensiva de um

bordel em Nova Orleães do início do século XX, chocou a classe média norte-americana mais puritana e conservadora¹⁹.

Aquilo que parece caracterizar uma identidade nacional no cinema, neste caso uma identidade no cinema Europeu, passará por uma autonomia no que diz respeito à criação da obra de um cineasta. A presença de interesses e a perda do domínio ou o conhecimento da execução de todo o processo filmico será a chave para a caracterização desta existência, ou não, de identidade. Outro método que levará a esta ideia de identidade filmica poderá ser comprovada aquando da verificação de traços comuns num determinado conjunto de filmes: o que partilham os filmes alemães ou norte-americanos? Sejam valores, géneros (discutidos anteriormente), aspectos estéticos. Esta construção, no que concerne ao cinema é, em alguns processos, semelhante à construção identitária. Também nesta se procura a diferenciação, a tentativa de definição através daquilo que não se é, tentando ser o contrário dos filmes norte-americanos, por exemplo. A dimensão histórica e a memória colectiva, são igualmente um processo de construção identitária no cinema, a partilha de valores e acontecimentos que marcaram uma cultura poderá ser um aspecto que caracteriza um cinema nacional. É inegável a existência de referências que são inerentes a um povo²⁰.

¹⁹ Para Hawkins, este não conformismo é uma função que o mais memorável cinema Europeu tem vindo a realizar num elevado grau de sofisticação, e que os filmes de Louis Malle proporcionam a convicção disso mesmo. Contudo, meramente identificar a moral ou a estética do cinema Europeu não será suficiente, apesar de ser de carácter vital. É igualmente importante o foco nas estruturas de produção e distribuição que sustentaram a indústria do cinema europeu, estruturas essas que Hawkins defende, reflectirem directamente uma concepção semelhante à sua funcionalidade. Ainda sobre Luis Malle, em relação aos seus filmes Europeus, este esteve quase sempre envolvido na escrita do guião, colaborando com figuras como Jean-Claude Carrière em *Viva Maria* (Malle, 1965) e *Milou em mai* (Malle, 1990), o escritor Patrick Modiano em *Lacombe Lucien* (Malle, 1974), e o futuro realizador de *Cyrano de Bergerac*, Jean-Paul Rappeneau, para *Zazie dans le Métro* (1960). Nos Estados Unidos, Malle descobriu que os guionistas não tinham o hábito de trabalhar e colaborar com os realizadores desta forma, e por norma tinham a tendência de produzir de forma independente, terminando guiões sem envolver ou consultar o realizador. Nas filmagens, Malle improvisa de uma maneira mais europeia que norte-americana: ele podia filmar a mesma cena de diversas formas e de diversos ângulos, de maneira a ter um maior leque de escolha durante a fase de edição. O financiamento extra para grandes produções chegava normalmente de estúdios de Hollywood ou companhias televisivas, contudo não existe nenhum sistema de produção estável ou pré-concebido, esta diversidade é reflectida na produção desigual de Louis Malle. Ao fim ao cabo, um cineasta europeu é uma figura marginal, à margem da sociedade na qual trabalhamos, dependente do seu talento e destreza para sobreviver, frequentemente na disputa entre as normas comerciais e sociais Europeia como um todo e os meios de comunicação dominados pelos Estados Unidos da América (Hawkins, 2006: 37).

²⁰ Quando João César Monteiro em *Recordações da Casa Amarela* (1989) utiliza referências a *Pátio das Cantigas* (1942), relembra uma partilha histórica que a cultura portuguesa imediatamente identifica e que, muito possivelmente, um alemão ou um norte-americano, não conseguirão compreender. Também aqui, tal como noutras vagas de cinema Europeu, João César Monteiro pretendia fazer esquecer um passado cultural e no próprio cinema, trazendo uma nova forma de pensar e representar aquilo que sentia.

3. O NOVO CINEMA ALEMÃO

O Novo Cinema Alemão é o termo aplicado para um conjunto de filmes feitos na Alemanha Ocidental durante as décadas de 1960, 1970 e início de 1980. Eram filmes que pretendiam marcar a emergência de novo cinema nacional de “qualidade”. Como eram feitos estes filmes e por que razão eram considerados como cinema nacional de qualidade? Julia Knight aponta que, apesar da indiscutível qualidade e talento destes cineastas, existiram factores históricos que proporcionaram as condições para a surgimento deste Novo Cinema Alemão.

O principal factor prende-se com a forma como os Aliados lidaram com a inexperiente e incapacitante indústria cultural da Alemanha Ocidental nos anos que se seguiram à segunda guerra mundial. As suas políticas guiaram-se por interesses próprios, criando um efeito prejudicial no cinema Alemão que, na década de 1950, se tinha tornado altamente provinciano, evasivo e muito incompatível para ser explorado no mercado de exportação. As reacções individuais e institucionais do estado a esta situação desencadearam a emergência deste Novo Cinema Alemão. No final da segunda guerra, os aliados do ocidente sentiram como necessidade vital, a “reeducação” do povo alemão, no sentido de “desNazificar” a Alemanha e construir zonas Ocidentais que pudessem equilibrar a influência soviética que se fazia sentir na Europa Oriental. O cinema norte-americano foi rapidamente identificado como uma forma eficaz de disseminar as noções Ocidentais de liberdade, democracia e da própria iniciativa capitalista.

Esta é uma época que marca também o baixo investimento na produção de cinema na Europa, significando que os filmes alemães eram produzidos de forma barata, tornando-se difícil competir com os altos investimentos feitos pelos estúdios de Hollywood, atraindo ainda menos audiência. Como consequência, as produções alemãs rapidamente se voltaram em direcção a sentimentos com que o povo facilmente se identificasse, o chamado *Heimatfilme*²¹ — que retratava a vida humilde e rural na

²¹ Os *Heimatfilme*, que traduzindo para inglês seria “homeland-film”, faziam parte de um género muito popular na Alemanha desde o final dos anos quarenta até ao início dos anos setenta. Centravam-se na vida rural, no seu tom sentimental e na moralidade simplista. Implicavam muito a diferença entre tradição e progresso e da vida urbana e rural. Foi um género que ganhou imensa popularidade após a Segunda

Alemanha —, os filmes de aventura baseados em romances populares da literatura alemã, filmes históricos que tinham lugar na Áustria imperial e ainda aventuras e comédias românticas filmadas em localizações pitorescas. O baixo investimento significava que os filmes tinham que se autossustentar, garantindo que a produção se mantinha de orçamento baixo, resultando num cinema nacional marcado pelos valores de produção baixos. Em comparação com o produto que chegava de Hollywood, os filmes alemães feitos nos anos cinquenta, pareciam incontestavelmente enfadonhos e provincianos, contribuindo em nada para a reputação internacional do cinema alemão. Deste modo, pelo final da década de 1950, a procura dos interesses políticos e económicos por parte dos aliados teve um papel significativo em representar o cinema ocidental alemão como artisticamente empobrecido e economicamente vulnerável.

No mês de Fevereiro de 1962, um grupo de 26 cineastas, argumentistas e artistas, liderados por Alexander Kluge, onde se incluíam, entre outros, Ferdinand Khittl e Haro Senft. Criaram o *Oberhausen Manifesto*²² — nome que coincidia com o período em que acontecia o *Oberhausen Short Film Festival*. Durante o festival, e dada a oportunidade de criar um “novo filme alemão”, o grupo de Oberhausen acreditava que estaria a substituir o “papa’s cinema”, que se encontrava em decadência. O grupo lidou com questões contemporâneas que contrastavam, de forma evidente e revigorante, com a natureza evasiva do cinema alemão dos anos cinquenta, trazendo um género de cinema alemão nunca antes visto.

Esta união de problemas contemporâneos com uma experimentação formal é particularmente evidente em *Abschied von gestern* (Despedida de Ontem; 1966), de Alexander Kluge. Filmado a preto e branco, o filme baseia-se na história de vida de uma jovem judia chamada Anita, que chega à Alemanha Ocidental (República Federal da Alemanha) no final da década de 1950 — quando esta ainda era Alemanha Oriental (República Democrática Alemã) — na tentativa de conseguir uma nova vida. Numa narrativa altamente impressionista, o filme acompanha Anita pelos seus empregos mal sucedidos, uma tentativa de conseguir uma melhor educação, roubos da sua parte, e uma série de relacionamentos infelizes, num dos quais acaba por engravidar. Sem poder

Guerra Mundial, ligando a ideia de *Heimat* à perda de milhões de alemães. Veja-se Hake, Sabine. *German National Cinema*. New York: Routledge, 2002.; e Von Moltke, Johannes. *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: U of California Press, 2005.

²² Começou com Haro Senft, em que se incluíam cineastas como Alexander Kluge e Edgar Reitz. O Manifesto estabeleceu as bases do Novo Cinema Alemão, onde os participantes ficaram conhecidos como o grupo de Oberhausen, sendo premiados em 1982, como o *Deutscher Filmpreis*.

sustentar-se financeiramente, dorme e vagueia pelas ruas com apenas a sua mala. Anita acaba por entregar-se à polícia e por dar à luz na prisão.

O acto de filmar por parte de Kluge pode melhor ser descrito como “Brechtiano”, os seus filmes foram comparados aos do cineasta, também de um novo cinema, Jean-Luc Godard. À semelhança do teatro épico de Brecht, os filmes de Kluge usam diversos mecanismos que desencorajam o espectador a identificar-se com os personagens ficcionais, desafiando as formas de percepção mais comuns, e estimulando uma atitude de questionamento em relação ao ambiente que as rodeia, em detrimento das garantias emocionais que o anterior cinema oferecia. Exemplo desses mecanismos, são a incorporação de intertítulos ao longo do filme que parecem marcar pontos muito específicos e desnecessários da narrativa, ou oferecer reflexões generalizadas e inexplicadas da vida. Nos filmes *mainstream*, seria expectável que estes intertítulos proporcionassem um avanço na temporalidade da narrativa e da sua estrutura, Kluge usa-os como comentários incidentes que, de forma arbitrária, segmentam o seu filme, criando uma disrupção na fluidez da narrativa e trazendo para primeiro plano a construção do mesmo. Apesar do filme apresentar um mecanismo visual contemporâneo, os intervalos de tempo de cada marco nunca são deixados de forma clara —como espectadores nunca sabemos quanto tempo Anita permanece nos seus empregos ou qual a duração dos seus relacionamentos.

Kluge procura evitar técnicas convencionais dos filmes *mainstream*, como o campo contra campo e o uso do plano geral. Numa cena do filme, alterna entre *close-ups* frontais de um jovem e de Anita. Sem a convencional abertura com um plano geral, o espectador não percebe qual a relação entre os personagens, ou mesmo, se estão relacionados de alguma forma. Noutras ocasiões, Kluge utiliza *panning shots* (panorâmica horizontal) entre dois personagens ou um *speed-up* da acção em plano geral, deslocando a atenção para a presença da câmara. O comentário verbal, o discurso directo, em estilo de documentário, para a câmara por parte dos personagens e fotografias antigas, são também intercaladas ao longo do filme, ilustrando a reflexão das sequências da narrativa.

Os eventos da história de Anita são frequentemente mostrados de forma oblíqua, muitas vezes não revelando a origem dos mesmos, onde aconteceram ou a forma como foram descobertos. Para exemplificar o carácter oblíquo da história de Anita, recorde-se a sentença por parte do tribunal — sabemos que a mesma resulta de um roubo, mas nunca vemos o roubo em si, onde aconteceu ou como Anita foi descoberta. Noutros

casos é dada uma pequena indicação de que Anita estará a ter um caso — uma pequena cena em que está de forma íntima com alguém na sua casa — não como o mesmo começou, a razão ou o lugar. A única indicação da gravidez de Anita passa por uma cena em que a mesma se encontra numa casa de banho pública a recolher uma amostra de urina e uma breve conversa com o homem com quem estava envolvida. A gravidez concreta nunca é mencionada, deixando o espectador deduzir que este homem está a sugerir e financiar o aborto a Anita. O mesmo se passa na prisão, não há menção do parto e, apesar de a vermos por breves instantes no acto, nunca vemos a criança.

Estes mecanismos, aponta Julia Knight, pretendem dar ao filme um sentimento de desarticulação, sendo que este é composto pelo uso de música que poderá ser inapropriada para as imagens que acompanha — as cenas que Anita vagueia pelas ruas, em direcção ao final do filme, por exemplo, são acompanhadas por uma música alegre e animada. Chamam também à atenção ao filme como uma construção e previnem o espectador de ser arrastado para o mundo ficcional ou de se identificar de forma íntima com Anita. Isto significa que o espectador precisa de deter um papel activo na construção do significado do filme. Sandford (1981) aponta o filme como “not a little perplexing— but it can precipitate a more analytical consideration of the issues and ideas raised by *Yesterday Girl*”.

O título do filme em alemão traduz literalmente uma despedida do passado, sugerindo, através da figura de Anita e da sua ida para a Alemanha Ocidental, um destaque para este desejo de escapar ao passado que se afirmava como um dos pilares do Novo Cinema Alemão. Esta sugestão fica clara na abertura do filme, quando um juiz que questiona Anita pela sua descendência judaica e declara “é passado, vamos esquecer isso”. Enquanto judia que abandona a República Democrática Alemã, Anita representa uma recordação, tanto do passado de perseguição Nazi como da rejeição do capitalismo por parte dos comunistas. Deste modo, Anita funciona como uma ligação às questões relativas à história da Alemanha e à situação contemporânea de um país dividido num pós-guerra, sugerindo uma incapacidade em separar o passado do presente. Tudo isto é comprovado pelo facto de Anita nunca conseguir ter a vida que desejava após a sua partida, tendo em vez disso o pior dos cenários, perdendo o seu emprego de venda de discos de línguas estrangeiras, devido aos ciúmes que a mulher do seu patrão tinha por ela, achando que Anita tinha um caso com o seu marido; a Universidade não a permite inscrever-se pois não tinha consigo um certificado; é forçada a abandonar o local onde se encontrava alojada por não conseguir pagar a renda; e não consegue ser a

mulher do homem com quem estava envolvida pois este já era casado. Anita falhou em adaptar-se à Alemanha Nazi, não o conseguiu fazer na Alemanha Oriental e falhava agora em integrar-se na República Federal. Anita não consegue fugir ao seu passado e vai permanecer “an unwanted outsider” (Sandford, 1981). A situação de Anita é tipicamente alemã, posto isto, o filme pode ser compreendido como sendo sobre a Alemanha, sugerindo que, apesar de a população querer esquecer o passado Nazi e poder sentir que conseguiu quebrar a ligação com o mesmo, este irá permanecer de forma condicionante da situação sociopolítica do presente.

De modo a promover a “identidade” cultural do novo cinema, a filosofia por detrás do sistema de financiamento — apesar de preocupação na viabilidade económica — promover, de forma deliberada, um modo de produção que é geralmente associado com as artes, isto é, que reconhece a autoria e a criatividade. Este modo de promoção surgiu como instigação ao conceito de *Autorenkino* — um cinema de *auteurs* — pelos próprios cineastas. À semelhança do conceito francês de *auteur*, o conceito alemão de Autor identifica os cineastas como os criadores, sendo que o filme é visto como uma expressão da personalidade do mesmo. Apesar de enfatizar de forma importante o papel do espectador na criação do significado do seu cinema, Alexander Kluge foi inicialmente o expoente máximo da promoção do *Autorenkino* pelas sua escrita e campanha do mesmo. Em alguns dos seus textos, Kluge desenvolveu a ideia do cineasta como *Autor* contrastando o Novo Cinema Alemão com o que apelidava de *Zutatenfilm* — um “recipe film”. O *Zutatenfilm* era um produto típico de indústria, feito de ingredientes como grandes estrelas, ideias, cineastas, técnicos e argumentistas em que o produtor se limitava a “comprá-los” de acordo com os requisitos do filme. Por outro lado, os novos cineastas traziam algo pessoal aos seus filmes, fazendo do Novo Cinema Alemão algo maior que apenas a junção das suas partes. Os cineastas associados a este período continuaram, ao longo dos anos, a promover-se como *Autoren* e a promover o cinema como uma forma de arte. Em entrevistas, era frequente reforçarem a ideia de autores talentosos. Em 1978, Fassbinder disse, numa entrevista para a revista *Time*: “We had nothing, and we started with nothing ... For a generation nobody made important films in Germany. Until us”²³. Thomas Elsaesser aponta que o facto de estes cineastas expressarem os seus pontos de vista e as suas posições publicamente, se tornou “numa parte de ser cineasta” (Elsaesser, 1984: 75).

²³ Ver Clarke, G. (1978) “Seeking Planets that do not Exist: The New German Cinema is the Liveliest in Europe”, *Time*, 20 Março: 51

Esta afirmação dos princípios e aprovação institucional do *Autorenkino* por parte do Kuratorium não se deveu apenas ao esforço de Kluge e dos seus colegas. A sua campanha coincidiu com uma vontade política em usar o cinema como um meio de promover e exportar a cultura alemã como uma manifestação de identidade nacional, contrariando a cultura vinda da República Democrática Alemã. O objectivo central da República Federal era colocar o cidadão ocidental como o único representante legítimo da cultura alemã e da sua história.

3.1 O CINEMA EUROPEU DE AUTOR

A liberdade experimental e o conceito de *Autorenkino*, com a noção de um controlo total do filme, não eram unicamente fruto da cultura cinematográfica da Alemanha Ocidental. Enquanto que o Novo Cinema Alemão foi produto de contextos específicos alemães, este pode também ser visto como parte de um fenómeno europeu de cinema de autor. O conceito de cinema de autor tem sido descrito, por um lado, em função das suas bases institucionais (Neale, 1981), por outro, das suas qualidades narrativas e estéticas (Bordwell, 1985). De forma geral, quando nos referimos a cinema de autor, falamos de uma área do cinema que deteve lugar em diversos países europeus com o propósito de contrariar o domínio dos mercados norte-americanos e despertar a indústria cinematográfica da sua própria cultura. É um tipo de cinema que é exportado com regularidade e que poderá ser visto como parte constituinte do cinema nacional de um determinado país quando visto fora, mas na verdade, faz parte de um cinema mais popular e *mainstream*. O cinema de autor tem vindo a ser frequentemente definido como oposição ao cinema de Hollywood.

O cinema de autor abrange um vasto conjunto de práticas cinematográficas, desde a perspectiva mais vanguardista —como o caso da diversidade do Novo Cinema Alemão — às narrativas mais *mainstream*.²⁴ No entanto, existem aspectos comuns no

²⁴ O interesse pelo cinema como uma arte, de um ponto de vista mais amplo, surgiu na Europa após a primeira guerra mundial, geralmente em locais onde se projectavam filmes estrangeiros, principalmente da URSS, como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, e quando os artistas começaram a envolver-se nas vanguardas do cinema, coincidindo também com o aparecimento de livros e revistas dedicadas à “arte” fílmica, combinando com um período introdutório de apoio dos estados aos filmes nacionais. Com o crescimento da presença de cinema vindo dos Estados Unidos e, em grande parte, de Hollywood, após a segunda guerra mundial, os apoios vindos por parte do estado pretendiam promover especificamente alguns tipos de cinemas nacionais, consequentemente gerando os seus próprios meios de distribuição e as suas próprias redes de promoção. O carácter pouco comercial deste cinema permitia aos cineastas um

que diz respeito a este cinema. Por exemplo, estes filmes articulam ou constroem um senso de identidade nacional e carregam consigo marcas da sua origem (Knight, 2004: 34). No que diz respeito à sua textualidade, são filmes que frequentemente evidenciam características formais que podem ser interpretadas como significantes de uma voz autoral, sendo esse um aspecto basilar da premissa do Novo Cinema Alemão. Em termos históricos, e comparativamente com o que chegava de Hollywood, lidaram de forma mais gráfica e aberta com os temas do sexo e da sexualidade. O termo popularizou-se da mesma forma para caracterizar um grupo restrito de filmes que podem ser caracterizados, como David Bordwell apelida, de “art-cinema narration” (Jones, 2006: 7). Este tipo de narração prende-se com o completo afastamento da narração do cinema de Hollywood e, quando lida, é interpretada como uma oposição à mesma.

Nestes filmes, aponta Bordwell, pode existir uma verossimilhança objectiva com o uso da localização das filmagens e o tipo de iluminação que contradiz os filmes de Hollywood (Jones, 2006: 7). Da mesma forma, a estrutura da narrativa de causa e efeito que caracteriza o cinema de Hollywood, é substituída por uma ligação de eventos mais ténue, podendo haver aberturas premeditadas no *plot*, as cenas poderão ser construídas à volta de encontros ocasionais e um filme pode não ser mais que o resultado de uma série dos mesmos, ligados por uma viagem ou pela busca de algo, onde os eventos poderão mesmo levar a lugar nenhum, resultando num episódio narrativo que vagueia sem desfecho. Os filmes têm por objectivo mostrar o personagem, contudo tendem em carecer de objectivos, motivações e traços característicos, algo bastante evidente no cinema de Wim Wenders. Os protagonistas poderão parecer inconsistentes, questionando-se a si e aos os seus próprios objectivos. O herói é frequentemente sensível em relação a eventos autobiográficos e sonhos, sendo comum encontrar-se psicologicamente debilitado. São filmes que tendem a mostrar aquilo a que se chama de “realismo expressivo”, isto é, a dramatização de processos mentais privados que raramente são explicados através de mecanismos sociais. Posto isto, o personagem torna-se a preocupação central do filme. A condição humana é um tema frequente neste

maior controlo dos seus filmes, concedendo-lhes o título de “auteurs”, tal como aconteceu com o Novo Cinema Alemão. Este foi também um período em que surgiu uma nova audiência para o cinema, a população estava agora mais instruída e procurava filmes de relevância contemporânea. Esta audiência espalhou-se pela Europa, criando a oportunidade da existência de diversos cinemas nacionais, sendo então uma audiência internacional e permitindo que este cinema de autor se tornasse num instrumento de divulgação do seu país de origem.

cinema, havendo também julgamentos sobre a vida moderna e a forma como esta lida com problemas psicológicos como a “alienação” contemporânea e a “falta de comunicação” (Knight, 2004: 34-35). O método de filmar e montar o filme pode ser considerado como uma forma de comentário, todo ele auto consciente. Como tal, este é um cinema que combina uma factualidade documental com uma subjectividade psicológica intensa, procurando convidar o espectador a reflectir e pensar, em detrimento de oferecer a solução para um problema.

Em *Alice in den Städten*, Wim Wenders conta a história de Philip Winter, um jornalista alemão que se encontra a escrever um artigo nos Estados Unidos. Após viajar sem rumo pela América tirando fotografias com uma polaroid, acaba por ficar sem dinheiro e não conseguir terminar o artigo, planeando regressar a Nova Iorque. Enquanto comprava o seu bilhete de regresso a casa, conhece uma jovem alemã e a sua filha Alice que também se encontravam de regresso à Alemanha. Devido a uma greve, só lhes é possível voar para Amsterdão na tarde seguinte, ficando todos no mesmo hotel. A mãe de Alice desaparece pela manhã para resolver assuntos pessoais, deixando apenas um bilhete onde pede a Philip que leve a filha para Amsterdão. Após não se reencontrar com a mãe da criança em Amsterdão, Philip decide procurar a sua família na Alemanha, a quem poderia entregá-la. Depois de procurar a avó dela durante um dia em Wuppertal, Philip dirige-se à polícia, deixando-a a cargo das autoridades alemãs, mas Alice consegue fugir e juntar-se novamente a ele. Os dois continuam a procura pela avó, mas sem sucesso. Novamente confrontado com a falta de dinheiro, Philip decide levar Alice aos seus pais, pelo caminho são parados pela polícia que lhes diz que encontraram a mãe e a avó da criança. A companheira de viagem de Philip segue num comboio para Munique para se reunir com a sua mãe, mas não querendo abandonar o seu novo amigo, Alice oferece algum dinheiro a Philip para que este compre o seu bilhete. O filme termina com ambos partilhando uma carruagem de comboio, onde Philip diz que terminará a sua história em Munique.

Filmado a preto e branco, maioritariamente nos Estados Unidos, Amsterdão e na região de Ruhr, na Alemanha, *Alice nas Cidades* caracteriza-se pela sua narrativa e episódios deambulantes. A primeira parte deste *road movie* acompanha Philip numa viagem vazia, de carro, pelos Estados Unidos, enquanto que a restante narrativa se articula na possibilidade do reencontro entre Alice e a sua mãe. Uma grande parte do filme centra-se no acto de viajar por parte de Philip, sozinho ou acompanhado por Alice, com planos dos protagonistas em diversos transportes e inúmeros *travellings* fora

do carro, em aviões, carruagens de comboios e ainda planos das janelas a documentar as paisagens. Grande parte do filme foca-se na exploração da personagem de Philip. Apesar de parecer ter objectivos, — inicialmente escrever o artigo e mais tarde entregar Alice à sua família —, Philip não consegue concretizar ambos, sendo representado como alguém sem rumo. Quando se vê quase forçado a entregar Alice à polícia, por não conseguir encontrar a sua avó, simplesmente retoma a viagem quando esta consegue escapar da polícia. No final, Alice persuade Philip novamente a viajar consigo em vez de regressar para junto dos seus pais. Philip aceita passivamente o que lhe acontece em vez de assumir o controlo da sua vida.

Outro aspecto central no filme prende-se com a obsessão de Philip em tirar fotografias e a reacção das pessoas a esse mesmo gesto. Quando o vemos pela primeira vez nos Estados Unidos, Philip olha para as suas fotografias e diz “They never show what you really see”. Noutra cena, Alice observa uma fotografia de Philip dizendo “There’s nothing on it”. Em Amsterdão, Alice fotografa Philip e entrega-lhe a sua foto, onde se vê apenas a sua cara reflectida desfocando tudo. Esta poderá ser uma forma de ver o filme como um comentário à nossa sociedade baseada em imagens e saturada dos media, sugerindo a distorção visual por parte dos mesmos e o seu fracasso em mostrar a realidade (Knight, 2004: 37). Aponta também para a falta de comunicação como um problema da vida moderna. A obsessão de Philip com as imagens e a relação com a realidade que o rodeia, tornaram-no incapaz de escrever o seu artigo e de conseguir comunicar com outras pessoas. A incapacidade comunicativa da mãe de Alice apresenta-se como uma referência às barreiras linguísticas. Em Nova Iorque, Philip ajuda a mãe de Alice por esta não conseguir falar inglês no aeroporto, em Amsterdão Alice — que fala holandês — traduz para Philip o menu do restaurante. No entanto, falar a mesma língua não significa comunicar: vemos Philip conversar com vários alemães que não se ouvem ou se ignoram, falando apenas de problemas que lhes dizem respeito.

Desta forma, o filme encaixa na descrição do modelo narrativo de Bordwell de cinema de autor, sendo encarado como uma oposição à narrativa que chegava de Hollywood. *Alice nas Cidades* pode ser visto como um filme europeu, mas também como um filme tipicamente alemão. A viagem incessante de Philip por vários países, pode ser indicativa de uma reflexão sobre o desenraizamento, como, em parte, caracterizadora da experiência contemporânea de ser “europeu”. Lendo *Alice nas Cidades* deste ponto de vista, o filme torna-se ainda mais numa exploração do

personagem e da circunstância social moderna — principalmente na conexão com o papel dos *mass media* na sociedade — que era uma preocupação que se estendia a nível internacional, não se cingindo apenas à Alemanha.

O foco na viagem de dois alemães a tentarem regressar à sua terra natal, em conjunto com a região rural de Ruhr como uma das localizações onde o filme acontece, pretende dirigir atenções para seu o carácter nacional e para as suas origens. Este é, inegavelmente, um filme alemão, sendo reforçado pelo carácter de sensibilização²⁵ que o mesmo apresenta. *Alice nas Cidades* encaixa na descrição de Eric Rentschler, quando este se refere aos filmes feitos pelos sensibilizadores de Munique:

[They] made films with extended travelling shots and long takes. They pointed their cameras out of apartment and car Windows onto the streets. The Works had a contemplative tenor and very little if any story line; they consisted of series of images meant to capture the ineffable feel of things. (1980: 174)

Wim Wenders equilibra referências e influências alemãs muito específicas, com temas universais, fazendo deste filme um exemplo de como os filmes de autor podem ser apreciados, não só pela população local, como também por uma audiência internacional.

²⁵ Em alemão *Sensibilismus*, uma atitude ou tendência típica alemã que privilegia a experiência directa e subjectiva do mundo. “Sensibilização”, como é traduzido, desenvolveu-se em Munique no final dos anos sessenta e influenciou estudantes, entre eles Wim Wenders, no festival de cinema e televisão da cidade, o HFF.

3.2 A IDENTIDADE ALEMÃ

Apesar das dificuldades com as quais se deparou, nomeadamente na procura de uma audiência nacional e na vontade de manter os seus cineastas à margem da indústria, no final dos anos setenta, o Novo Cinema Alemão tinha já estabelecida a sua marca, principalmente a nível internacional, onde ganhou diversos prémios e reconhecimento. Os filmes eram exibidos em cidades como Londres ou Nova Iorque de forma regular pelos vários *Goethe Institutes* e os seus realizadores eram internacionalmente aclamados. Com a publicação de literatura a decorrer de forma fluida na Alemanha Ocidental, assim como de revistas relacionadas com cinema que circulavam pelos Estados Unidos, é importante perceber o porquê de tanto interesse nos filmes do Novo Cinema Alemão e como criaram tão boa impressão internacionalmente. Inclusive na Alemanha, vários filmes atingiram grandes números de audiência, alguns com enorme sucesso comercial e aclamados na crítica. Qual a razão que tornam estes filmes tão importantes?

O talento dos cineastas envolvidos no Novo Cinema alemão será obviamente um dos factores inegáveis para o sucesso dos filmes deste período. A criação de uma nova linguagem no cinema, bem como o desafio de desenvolver um cinema que fosse culturalmente motivador e economicamente viável é um dos pilares do sucesso do Novo Cinema Alemão. Contudo, o factor-chave prende-se com a envolvimento de preocupações contemporâneas nestes filmes, de uma maneira que contrastou com a natureza evasiva do cinema alemão dos anos cinquenta, principalmente na sua aversão em abordar a história recente. O filme *Es* (1965) de Ulrich Schamoni abordou a questão do aborto numa altura em que este era ilegal na Alemanha, Volker Schlöndorff, em *Der junge Törless* (*O Jovem Törless*, 1966), adaptou a história de um romance de Robert Musil²⁶ publicado em 1906, sobre a experiência de um rapaz que sofreu discriminação no seu colégio por ser judeu. *O Casamento de Maria Braun* (*Die Ehe Der Maria Braun*, 1979) de Rainer Werner Fassbinder é outro exemplo de um filme que estabeleceu o Novo Cinema Alemão como uma marca internacional, assegurando que este fosse lembrado como um período histórico que analisa de forma crítica o legado fascista do

²⁶ O filme de Schlöndorff é adaptado do romance *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* de Robert Musil, um romancista austríaco que escreve sobre um jovem que procura os valores morais da sociedade e o que os mesmos significam para si.

período do pós-guerra. Estes eram filmes que pretendiam levantar questões sobre o passado Nazi.

Deste modo, estes filmes demonstraram uma relevância contemporânea nova na história da Alemanha Ocidental, podendo até serem caracterizados como um esforço para representar uma realidade contemporânea ocultada pelo cinema alemão do pós-guerra. Existem então questões que devem ser discutidas no que diz respeito aos temas que são recorrentes no Novo Cinema — como o fenómeno do *Gastarbeiter*, o passado Nazi, a experiência do imperialismo cultural norte-americano, a ascendência do terrorismo urbano na década de 1970 e a influência do movimento feminino — e comprová-lo com os seus filmes.

3.2.1 O FENÓMENO DO GASTARBEITER

Com o crescimento económico da República Federal nos anos cinquenta e, apesar de 3 milhões de alemães terem procurado refúgio da República Democrática, desde a criação de ambas em 1949, a empregabilidade estava assegurada a praticamente toda a população. A produção continuava a aumentar e o erguer do muro de Berlim em 1961 tornou necessária a importação de mão de obra estrangeira por parte da indústria da Alemanha Ocidental. No final da década de 1960, mais de 1,5 milhões de cidadãos turcos, gregos e italianos foram empregados na República Federal, onde a população turca constituía a grande maioria. Os *Gastarbeiter* (à letra trabalhadores-hóspedes) foram dados, por sucessivos governos alemães, como trabalhadores temporários, podendo ser enviados de volta ao seu país caso o desemprego se agravasse para os alemães. Contudo, diversos *Gastarbeiter* permaneceram na Alemanha Ocidental, constituindo famílias e criando os seus filhos em solo alemão. Apesar de alguns regressarem, a população da Alemanha Ocidental tinha uma percentagem significativa de *Gastarbeiter*, sendo que estes acabaram por permanecer como residentes na República Federal.

Com o declínio do milagre económico alemão no início dos anos setenta, o país viu-se confrontado com uma população estrangeira residente em solo alemão necessitada de educação, habitação e outros recursos, e, sendo que a sua permanência já

não era necessária, os alemães foram-se tornando cada vez mais propícios ao racismo. O início dos anos oitenta foi uma época de propagação do racismo anti-turco, despertando, por parte das gerações mais velhas, o alarme para que não se repetisse o equivalente ao antissemitismo do passado Nazi. Fassbinder e Helma Sanders-Brahms abordaram a presença do fenómeno do *Gastarbeiter* na Alemanha Ocidental em vários dos seus filmes. Fassbinder em *Katzelmacher* (*O Machão*, 1969), *Wildwechsel* (*Jogos Perigosos*, 1972) e *Angst essen Seele auf* (*O Medo Come a Alma*, 1973) e Sander-Brahms em *Die industrielle Reservearmee* (1971) e *Shirins Hochzeit* (1975) aprofundam a temática *Gastarbeiter* de diferentes formas. No entanto, todos direcionam atenções para a presença deste fenómeno na República Federal, contextualizando as suas situações específicas com problemáticas mais vastas.

Shirins Hochzeit, filmado a preto e branco, é a história de Shirin, uma jovem turca que parte em busca de Mahmud, o homem a quem tinha sido prometida. Mahmud é um *gastarbeiter* na Alemanha que, na sua última visita a casa, parecia ter esquecido por completo Shirin. Confrontada com outro casamento forçado, Shirin parte para Istambul e depois para a Alemanha. Passado na década de 1970, o filme mostra um começo promissor de Shirin na República Federal, trabalhando numa fábrica e a viver num hostel para mulheres, enviando regularmente dinheiro para a sua família e procurando Mahmud no seu tempo livre. Shirin acaba por se mudar para a casa de uma família grega, começando também a trabalhar nas limpezas de um escritório. Quando é violada por um dos funcionários da empresa onde trabalhava e a família grega regressa a casa, Shirin depara-se sem emprego e sem tecto. Após estes acontecimentos, Shirin entra para o mundo da prostituição, ficando com mais duas prostitutas, encarregue dos hostels de homens, à noite. Num destes hostels encontra Mahmud, que não a reconhece e se limita a pagar-lhe pelos seus serviços como todos os outros. Numa noite, Shirin tenta escapar de volta para a Turquia, mas é alvejada por um dos seus proxenetas, acabando por morrer.

Enquanto que a decisão de se mudar para a Alemanha Ocidental é motivada por circunstâncias pessoais, o filme coloca a sua história num contexto mais abrangente de toda a situação do *gastarbeiter*. Quando Shirin se candidata ao centro de emprego alemão em Istambul, vemos planos da sala de espera, de Shirin a ser pesada, a realizar exames médicos, a doar sangue, assinar papeis, e a esperar no aeroporto, juntamente com centenas de pessoas, pelo seu voo para a Alemanha. Da mesma forma, ouvimos uma voz a relatar a duração de todo o processo, explicando que todos aqueles turcos

partiam para a Alemanha, deixando para trás as suas famílias, casas, vilas e como diariamente centenas de turcos o faziam da mesma maneira. Este aspecto documental é reforçado pelo uso de planos gerais, poucos planos aproximados e reforçado pelo uso de uma camara estática ao longo do filme.

Apesar de o filme abordar o fenómeno do *gastarbeiter* desta forma, explora também, através da figura de Shirin, o que acontece quando duas culturas distintas se encontram. Existem os mal-entendidos inevitáveis que poderão parecer cómicos como o facto de Shirin admitir em *voice over* que nunca compreendeu as camas alemãs e ser constantemente alertada, pelo hostel onde vive, por fazer a sua de forma incorrecta ou o exemplo do seu chefe, na fábrica onde trabalhava, tentar constantemente retirar o lenço que lhe cobre a cabeça, não compreendendo que este se trata de um simbolo religioso. De acordo com a sua cultura, a perda da virgindade proíbe a possibilidade de casar, significando que, em poucos minutos, todo o propósito de vida de Shirin — desde a sua ida para a Alemanha a todas as dificuldades que enfrentou para o conseguir — é destruído, uma vez que já não se pode casar com Mahmud. O choque cultural entre a Alemanha e a Turquia é reforçado por uma conversa em *voice over* que Shirin vai tendo ao longo do filme com uma voz feminina. Estas discutem a experiência de Shirin e o facto de ela se ter tornado descartável, dizendo-lhe: “O meu país trouxe-te como gado, acolheu-te como gado, enriqueceu à custa do teu trabalho e descartou-te quando já não eras necessária. O gado é tratado de melhor forma.”

O encontro entre estas duas culturas é representado como sendo destrutivo para os turcos, onde a culpa recai maioritariamente nos alemães. Apesar de o filme, por um lado, ser sobre a situação difícil de uma trabalhadora estrangeira, aborda também a forma como a República Federal trata esses trabalhadores, sendo isso evidente na maneira de representação vitimizada de Shirin e pelo seu percurso descendente até ao mundo da prostituição, assim como a sua morte, que é vista como inevitável. Shirin é incapaz de sobreviver numa cultura Europeia e chega para dar ênfase à crueldade colonizadora da Alemanha. Podemos afirmar que este é um filme que pretende expor o lado negativo do milagre económico alemão, mas, da mesma forma, abordar a culpa da Alemanha no que toca ao acolhimento dos seus trabalhadores estrangeiros, não sendo tanto sobre Shirin, apesar de esta ser a principal protagonista, nem sobre as experiências do *Gastarbeiter*.

Da mesma forma, os filmes de Fassbinder são menos preocupados em explorar as experiências dos *Gastarbeiter* e mais centrados em criticar as atitudes em relação aos

mesmos. *Katzelmacher* é sobre um grupo de casais sem rumo que vive nos subúrbios. A chegada de um *Gastarbeiter* grego (Jorgos), desperta as tendências fascistas que ainda se encontravam presentes na sociedade da Alemanha Ocidental. Com o interesse, por parte das mulheres, em Jorgos, surge o ciúme dos seus respectivos parceiros. Toda a situação acaba por se tornar violenta, com os homens a demonstrarem atitudes agressivas em relação às mulheres e acabando mesmo por abusar fisicamente de Jorgos. Fassbinder pretende demonstrar que, a percepção de que os *Gastarbeiter* eram indesejados, advinha de atitudes que já existiam na sociedade alemã. A exploração do preconceito é examinada e desenvolvida por Fassbinder mais tarde no seu filme *Angst Essen Seele Auf* (O Medo Come a Alma; 1974). O filme segue o relacionamento entre Emmi, uma viúva de meia idade com três filhos casados, e Ali, um *Gastarbeiter* marroquino, alto e bem parecido, cerca de vinte anos mais novo. Após se conhecerem à porta de um bar numa noite chuvosa, Ali acompanha Emmi a casa e acabam por passar a noite juntos. O casal apaixona-se e casa, não estando preparados para o preconceito por parte dos filhos de Emmi, dos seus vizinhos e por parte das suas colegas de trabalho. O casamento começou por ser feliz mas as atitudes destas pessoas acabaram por rebaixar emocionalmente Emmi, ostracizando-a por ter casado com um estrangeiro. A necessidade da sua ajuda, por parte da família e amigos, acabou por ser um factor de tolerância face a esta relação. À medida que é reintegrada no seu círculo social, acaba por ser menos atencioso com Ali, que em contrapartida desenvolve um caso com a jovem dona do bar onde conheceu Emmi pela primeira vez. À medida que a sua relação se deteriora, Ali envolve-se no jogo. Na tentativa de salvar a relação, Emmi volta ao bar onde conheceu Ali, os dois conversam por breves momentos e Ali cai inanimado, sendo transportado para o hospital. O médico diagnostica-o com uma úlcera, algo muito comum entre os *Gasterbeiter*. Apesar do prognóstico não ser bom, Emmi mantém-se a seu lado e esperançosa em relação ao futuro do seu casamento.

Tal como no filme de Sanders-Brahms, este realça as diferenças culturais entre os *Gasterbeiter* e a sociedade de acolhimento, mas o principal foco centra-se nas atitudes agressivamente racistas em relação aos mesmos. O genro de Emmi refere-se a estes como “suínos”, não conseguindo aceitar que o seu chefe no trabalho seja turco, o mesmo se passa com Krista, filha da Emmi, que se recusa a partilhar o mesmo espaço que Ali. Outros personagens referem-se aos *Gasterbeiter* como sendo “sujos” e “imundos”. Os vizinhos insistem que Emmi limpe as escadas comuns mais vezes porque quando “um deles cá vive, o sítio fica nojento”. As colegas de Emmi, quando

conhecem Ali, mostram-se surpreendidas por ver quão limpo ele é. Emmi acaba por sofrer com estes preconceitos, sendo chamada de “prostituta” por se ter casado com um trabalhador estrangeiro, o seu filho Albert torna-se agressivo dizendo-lhe inclusive para esquecer que tem filhos e a mercearia a que ia regularmente recusa-se a servi-la.

Fassbinder reforça a maneira como estes preconceitos isolam os personagens filmando-os repetidamente em portas. Quando o casal se conhece e casa, é regularmente filmado através de portas, sentados. A felicidade de ambos e o prazer na companhia de cada um significa que não se encontram sozinhos, mas pretende da mesma forma expressar, que a sua relação os separa. Quando esta se começa a deteriorar, ambos são enquadrados separadamente, filmados de novo através de portas, sozinhos. Quando se torna insuportável viver com o racismo, Emmi e Ali são afastados, não apenas do seu círculo social, mas também de cada um. Porém, o facto de Emmi e Ali se casarem, faz com que a sua relação tenha que ser publicamente reconhecida, não podendo ser ignorada educadamente. A atenção é direccionada para a diferença de idades do casal, podendo da mesma forma argumentar-se que a reacção a este relacionamento advém deste facto e do racismo. No começo do filme, Ali rejeita uma jovem atraente que conhece no bar, mais à frente, quando este a convida, juntamente com um colega seu de trabalho, a ir a casa de Emmi, a jovem recusa-se a ir à casa “daquela prostituta velha”. Isto sugere que é aceitável alguém como ela ter relações com Ali, mas não é aceitável para alguém da idade de Emmi. Outros personagens referem-se ao casamento como “vergonhoso” e “indecente”, dando a entender o carácter impróprio de uma da idade de Emmi ter uma relação amorosa e sexual. A relação também provoca incredibilidade. Quando Emmi diz, pela primeira vez, à sua filha Krista que se apaixonou por alguém vinte anos mais novo, a reacção é gargalhar. E quando o casamento se está a desmoronar, apesar das demonstrações de carinho por parte de Emmi quando decide visitar Ali no seu local de trabalho, os seus colegas não conseguem levar a relação a sério, preferindo tecer piadas.

Esta dimensão abarca uma maior complexidade no tema *Gastarbeiter*, sugerindo que os preconceitos não são livres de ambiguidades. Introduz também uma maior universalidade para o tema da intolerância, algo que ia contra os princípios constitucionais da República Federal, mas que proporciona ao filme uma maior relevância. Na verdade, Emmi interpreta todas estas atitudes como sinal de ciúmes perante a felicidade que sentia em estar casada com Ali, tal como sugere o subtítulo de

abertura do filme “Das Glück ist Nicht Immer Lustig” (“A felicidade nem sempre é divertida”).

Em suma, podemos argumentar que, tanto *Shirins Hochzeit* como *Angst Essen Seele Auf*, apresentam como principais preocupações a exploração daquilo que acontece quando duas culturas distintas se encontram, tema que se tornou parte da experiência de ser europeu. Apesar da abordagem à exploração e ao racismo face aos colonizados, estes filmes estão mais centrados nas atitudes da nação colonizadora do que nas experiências de vida dos trabalhadores. Desta forma, estes filmes funcionam como memória do anti-semitismo do passado Nazi, insinuando que estas atitudes continuam a existir na República Federal e minorizam a imagem democrática do país.

3.3 O IMPERIALISMO NORTE-AMERICANO

Para Julia Knight, o período Nazi deixou um legado no que diz respeito à repressão da sua memória e ao debate de como deve ser representada a história da Alemanha. À medida que os Estados Unidos iam dominando a zona ocidental da Alemanha, traziam consigo a sua cultura em todos os formatos. A vida norte-americana tornou-se tão banal que Wim Wenders se referiu à mesma como uma “americanização” da Alemanha Ocidental (Sandford, 1981: 104). No seu filme *Im Lauf der Zeit* (*Ao Correr do Tempo*, 1976), um dos seus personagens refere que os “Yanks” colonizaram o subconsciente dos alemães. Contudo, esta “americanização” foi contestada de diversas formas, havendo uma tentativa de construir uma nova identidade alemã, afastada do fascismo (Fehrenbach, 1995: 5). Quando os filmes de Hollywood voltaram às salas de cinema, os alemães correram para ver o que tinham perdido nos últimos anos.

Os norte-americanos eram vistos como os salvadores de 1945, o que levou a uma maior aceitação por parte dos alemães nos anos que se seguiram à segunda guerra. Com o deteriorar das relações entre a União Soviética e os restantes poderes que ocupavam a Alemanha, a divisão do país em dois estados parecia inevitável, tornando a cidade de Berlim numa área de contestação. Estando localizada na zona Oriental da

Alemanha, os Soviéticos pretendiam retirar os aliados Ocidentais das zonas de ocupação e tornar Berlim numa cidade totalmente Oriental. Manter Berlim ocidental como um pilar livre e democrático face ao comunismo que chegava do oriente tornou-se um factor muito importante para a cultura ocidental com enorme valor propagandístico. Após o bloqueio de recursos por parte dos Soviéticos em 1948, o governo norte-americano ajudou na manutenção e sobrevivência da cidade, mobilizando recursos que provinham dos Estados Unidos América. O objectivo deste auxilio prende-se com a imagem heroína que os norte-americanos pretendiam manter perante os alemães Ocidentais, cimentando boas relações de modo a continuar com a protecção da cidade de Berlim e da nova República Federal.

Wim Wenders acrescenta razões para esta adopção da culta norte-americana. Por um lado, poderá ser, em parte, por uma desconfiança em relação à sua própria cultura, contaminada pela ideologia Nazi: “Never before in no other country have images and language been abused so unscrupulously as here, never before and nowhere else have they been debased so deeply as vehicles to transmit lies” (Habermas, 1988: 128). Por outro lado, havia um desejo enorme de esquecer a memória desagradável deste período: “The need to forget 20 years created a hole, and people tried to cover this ... by assimilating American culture” (Sandford, 1981: 104).

Para a geração de cineastas que cresceu na Alemanha do pós-guerra, a cultura norte-americana era parte do seu dia-a-dia, algo que podemos conferir nos seus filmes, que adoptam vários aspectos desta experiência. Vários cineastas realçaram a influência do cinema de Hollywood através do uso dos seus mecanismos, mas lidando com temas especificamente alemães, Fassbinder ilustra na perfeição este exemplo: no ano de 1969 filma *Liebe ist kälter als der Tod* (*O Amor é Mais Frio do Que a Morte*; 1969), no ano seguinte *Der amerikanische Soldat* (*O Soldado Americano*; 1970) e *Götter der Pest* (*Os Deuses da Peste*; 1970). Estes três filmes têm lugar no mundo criminal de Munique, no entanto, Fassbinder utiliza as convenções e *plots* dos filmes de gangster produzidos em Hollywood. Mais tarde, interessa-se mais por melodramas, nomeadamente aqueles realizados por Douglas Sirk, como *Written on the Wind* (1956) e *Imitation of Life* (1959). Os filmes de Sirk podem ser vistos como uma exposição das tensões presentes na sociedade Americana dos anos cinquenta, atraindo mais tarde, na década de 1970, a atenção dos críticos. Fassbinder, em *Lili Marleen* (1980) e *Lola* (1980), utiliza o estilo e as convenções melodramáticas de Sirk para explorar a sociedade alemã, o cineasta afirma mesmo que Sirk esteve em tudo o aquilo que fez (Bratton, J., J. Cook e C.

Gledhill, 1994: 106). Poderá até dizer-se que *Angst essen seele auf* (O Medo Come a Alma; 1974) é visto como um *remake* de *All That Heaven Allows* (1956) de Douglas Sirk (Knight, 2004: 75). Este último também retrata a relação entre uma mulher, mais velha que o seu companheiro, desaprovada pelos seus filhos. No entanto, ao contrário do filme de Fassbinder, onde a relação se complica devido à questão racial e colocando nesse mesmo ponto o contexto alemão, em *All That Heaven Allows* é a diferença de classes que prejudica a felicidade do casal. Num artigo da sua autoria, Fassbinder afirma: “The idea is to make films as beautiful as America’s, but which at the same time shift the content to other areas” (Fassbinder, 1975: 23).

A presença norte-americana na Alemanha Ocidental começava a ser questionada pelas gerações mais jovens na mesma altura em que cineastas como Fassbinder ou Wim Wenders lançavam os seus filmes. O protesto dos estudantes contra o envolvimento dos Estados Unidos na guerra do Vietname, alarmou a população para o papel imperialista que os Estados Unidos detinham na República Federal. Ao mesmo tempo que muitos filmes do Novo Cinema Alemão prestavam homenagem ao cinema norte-americano e celebravam os seus feitos, da mesma forma criticavam o imperialismo exercido por este país. Esta ambivalência perante a “americanização” da Alemanha Ocidental torna-se evidente no filme *Der amerikanische Freund* (O Amigo Americano, 1977). Baseado no romance de Patricia Highsmith²⁷, o filme centra-se na amizade que se desenvolve entre Ripley, um *art dealer* norte-americano a viver em Hamburgo, interpretado por Dennis Hopper, e Jonathan um alemão sofredor de uma doença terminal que fazia molduras. Quando estes se conhecem pela primeira vez num leilão, a atitude de desprezo de Jonathan em relação a Ripley deixa-o ofendido. Como forma de retaliação, Ripley sugere Jonathan a um francês que procurava um assassino. Este, inicialmente estupefacto, é persuadido a cometer dois homicídios em troca de um pagamento muito favorável que lhe permitiria sustentar a sua família após a sua morte. Contudo, a sua mulher não se quer envolver neste negócio e devido ao stress, Jonathan acaba por morrer prematuramente.

A ambivalência em relação aos Estados Unidos é expressa na relação que se desenvolve entre Jonathan e Ripley. O desconforto de Jonathan em relação às aventuras obscuras de Ripley resultam num esquema em que este leva o alemão a acreditar que a sua doença é bastante mais grave e que ele irá morrer muito brevemente. De modo a

²⁷ Patricia Highsmith, *Ripley's game* (UK, Heinemann: 1974).

sustentar a sua família, Jonathan concorda em realizar os dois assassinatos. Esta ligação entre Jonathan e Ripley pode simbolizar a relação antagonística entre os seus respectivos países. A condução da vida de Jonathan, por parte de Ripley, ao crime e consequentemente à sua morte, sugere a justificação da aversão alemã perante a os Estados Unidos. Existem ainda outros aspectos da narrativa que demonstram a desconfiança em relação à permanência dos Estados Unidos na Alemanha: Ripley está em Hamburgo apenas para usar o mercado de arte alemão e fazer circular quadros forjados; durante um dos assassinatos, há a insinuação de que os norte-americanos estarão a ganhar dinheiro com indústria pornográfica alemã. No fundo o filme sugere que os Estados Unidos estão a tirar partido da Alemanha em seu benefício.

Contudo, Ripley acaba por cometer o segundo assassinato por Jonathan, tendo ainda tentado demovê-lo de o fazer, demonstrando que, apesar de tudo, tem alguma consciência. A relação entre ambos torna-se bastante forte, Jonathan cria laços de camaradagem com o seu amigo norte-americano e, em vez de ficar furioso perante aquele esquema, consegue ver o lado engraçado da situação.

O filme apresenta bastantes traços do cinema de Hollywood: Ripley comporta-se, veste-se e fala como um herói de um *western*: usa frequentemente um chapéu de *cowboy*, questionando inclusive “What’s wrong with a cowboy in Hamburg?”; quando alguém aparentemente está a invadir a sua casa, Ripley reage e diz: “Freez, mister, I gotta gun”. Para além da escolha de Dennis Hopper, também Nicholas Ray e Samuel Fuller protagonizam o filme; no segundo assassinato, que acontece a bordo de um comboio, remete para cenas de dois filmes de Hitchcock²⁸. Todos estes aspectos tornam claro o fascínio de Wim Wenders pelo cinema norte-americano.

Der amerikanische Freund pode ser visto como um reforço à relação de amor-ódio face à presença e ao papel dos Estados Unidos na Alemanha Ocidental. Existem ainda outros filmes que apresentam um papel negativo na sua crítica ao imperialismo norte-americano: *Stroszek* (*A Canção de Bruno S.*, 1976) de Werner Herzog cria uma alusão tão frequente ao *American Dream*, idealizado pelos filmes de Hollywood, de modo a explorar os efeitos desastrosos da ideologia Americana noutras culturas. Herzog afirma que existe um domínio tão forte da cultura e dos filmes norte-americanos na Europa Ocidental, que lhe pareceu impreterível tomar a sua posição em relação a esta cultura e este país, sendo essa uma das razões pela qual criou o filme (Corrigan, 1994:

²⁸ *Strangers on a Train* (1951) e *North by Northwest* (1959), ambos com cenas importantes em comboios.

128). O filme centra-se em Bruno Stroszek, libertado da prisão após cumprir uma sentença dois anos e meio. A caminho do seu antigo apartamento encontra Eva, uma prostituta que sofria maus tratos por parte dos seus dois proxenetas. Bruno decide acolhê-la em sua casa, quando Scheitz, o vizinho que ficou encarregue de guardar o seu apartamento, lhe diz que estaria de partida para os Estados Unidos, onde se juntaria ao seu sobrinho Clayton. Perseguida pelos proxenetas, Eva sugere que ambos partam com Scheitz para os Estados Unidos. De Nova Iorque, os três vão até ao Wisconsin, onde Clayton vive, numa cidade rural isolada, chamada Railroad Flats. Bruno acaba por trabalhar como mecânico na garagem de Clayton e Eva como empregada de mesa, numa estação de serviços de camionistas. Apesar de o início ser positivo, estes começam a ter dificuldades em pagar a renda da caravana onde viviam. Eva vê-se forçada a ingressar novamente na prostituição de modo a conseguir saldar as dívidas em atraso. À medida que a relação se ia deteriorando, Eva parte com dois camionistas para Vancouver e Bruno é despejado. Sem dinheiro e casa para morar, Bruno e Scheitz assaltam uma barbearia e usam o pouco dinheiro que conseguiram para comprar um peru congelado. Scheitz é preso, mas Bruno acaba por conseguir escapar para a Carolina do Norte no carro de Clayton.

Bruno e Eva partem inicialmente para os Estados Unidos na expectativa de uma vida melhor, procurando fugir dos perigos que encontraram em Berlim, onde Eva era constantemente abusada pelo seu proxeneta por não conseguir fazer dinheiro suficiente. Quando chegam aos Estados Unidos, Bruno sopra numa corneta, um dos seus objectos mais queridos, gesto que também o fez quando saiu da prisão, sugerindo que estava a caminho da liberdade. Quando se estabelecem na caravana onde viveram, vemos várias cenas de Bruno e Eva a conversar ou a fazerem tarefas domésticas, parecendo que as suas novas vidas lhe deram a oportunidade de construir uma relação saudável e com futuro.

Contudo, à medida que se vai apercebendo da insustentabilidade da sua vida nos Estados Unidos, Bruno fica cada vez mais desiludido. Com a expectativa de enriquecer rápido, apercebe-se que a nova vida não era muito diferente do mundo que tinha deixado para trás na Alemanha. Bruno diz que ninguém o pontapeia fisicamente da mesma forma que o faziam em Berlim, mas que o fazem espiritualmente. Quando Eva regressa ao mundo da prostituição, o relacionamento entre ambos deteriora-se e os planos da harmonia doméstica que podíamos ver anteriormente, são substituídos por planos dos dois em quartos separados. Apesar de Berlim e Railroad Flats serem lugares

distintos, ambos se apresentam como nada convidativos. Berlim com a sua vida boémia, repleta de bares e prostituição; Railroad Flats com a sua paisagem desertificada. O filme sugere uma narrativa circular — independentemente das acções de Bruno, ele irá acabar onde começou, sendo esta ideia reforçada pelas imagens finais.

No entanto, os Estados Unidos parecem ser mais destrutivos que a Alemanha. Em Berlim, Bruno ainda tinha o seu apartamento, cheio de instrumentos musicais que tocava e tratava cuidadosamente. Fazia também parte de uma comunidade: tinha amigos e vizinhos, e era frequentador do bar do seu bairro. Quando encontra Eva no caminho para casa, após sair da prisão, diz-lhe com orgulho que estava a começar uma nova vida. Rendendo-se ao *sonho americano*, Bruno espera que as coisas lhe corram melhor e de forma mais fácil nos Estados Unidos, em vez disso, isola-se numa cultura estrangeira, perde uma casa, que na verdade nunca foi sua, é forçado a regressar ao crime, e acaba com nada mais que um peru e sem lugar para onde ir. A pouca dignidade, esperança e orgulho que ainda tinha, perdeu-se nos Estados Unidos. As cenas finais mostram o carro de Clayton em chamas e um tiro como som de fundo, à medida que a câmara filma a cadeira de Bruno. Apesar de não assistirmos, os planos sugerem que Bruno cometeu suicídio.

Deste modo, Werner Herzog demonstra as falsas promessas e esperanças que a cultura norte-americana constantemente propagandeia, mostra que o *American Dream* não passa disso mesmo. Em vez de se apresentar como uma terra de liberdade e oportunidades, os Estados Unidos são vistos como isoladores e destrutivos face aos estrangeiros. Ambos os filmes colocam alemães “who get caught up in things bigger than they can handle” (Elsaesser, 1989: 103), sendo que todas essas coisas advêm dos Estados Unidos. Jonathan é arrastado para um submundo do crime ligado ao um envolvimento norte-americano na indústria pornográfica alemã que o leva à sua morte, enquanto que a visão ingénua e idealista, por parte de Bruno, de um futuro melhor na nos Estados Unidos, não sobrevive às realidades económicas dos Estados Unidos. Em ambos os casos, há também o paralelo entre a indústria do cinema alemão e Hollywood, realçando o carácter deteriorante desta última em relação à primeira. Na verdade, Elsaesser afirma que este é um factor intencional no filme de Wenders (Elsaesser, 1989: 103), e dadas as razões para a realização de *Stroszek*, esta é uma leitura possível do filme de Werner Herzog.

Apesar de os temas destes filmes serem muito especificamente alemães, parece que estes cineastas estão a travar uma batalha pela sua afirmação cultural contra o poder global dos Estados Unidos, da qual não sairão vencedores.

4. O CINEMA DE WIM WENDERS

“What’s wrong with a cowboy in Hamburg?” questiona Tom Ripley. Esta é uma pergunta que confere um sentido de *displacement*, não apenas a *Der amerikanische Freund* (O Amigo Americano, 1977), como a todo o cinema de Wim Wenders. Este sentimento faz parte de uma estética que se encontra presente nos temas, estilo e género do cineasta alemão. O tom defensivo de Ripley demonstra que, na sua óptica, não há mal em usar um chapéu urbano de cowboy, numa metrópole no norte da Alemanha, onde vive numa mansão a fazer lembrar a Casa Branca, com vista para o Porto de Hamburgo.

As narrativas de Wenders incluem um elenco de personagens deslocados, viajantes, nómadas ou exilados: o desenraizado Hans, que após sair em liberdade da prisão é perseguido por membros do seu antigo gangue²⁹; o guarda-redes reformado e o assassino Bloch que fogem para uma aldeia Australiana remota³⁰; os colonos ingleses que impõem moralismos numa terra estrangeira³¹; o jornalista Philip Winter que vagueia pelos Estados Unidos tirando fotografias com uma Polaroid³²; o emigrante Wilhelm Meister³³ que experiencia a impossibilidade de viajar como detentor de *Bildung*³⁴; os solitários Bruno e Robert, um editor de filmes e um psicolinguista que viajam pela

²⁹ *Summer in the city*. (1971). [film] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³⁰ *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. (A Angústia do Guarda-Redes no Momento do Penalty; 1972). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³¹ *Der scharlachrote Buchstabe*. (A Letra Escarlate; 1973). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³² *Alice in den Städten*. (Alice nas Cidades; 1974). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³³ *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso; 1975). [filme] Realizado W. Wenders. Alemanha Ocidental. Adaptado do romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe.

³⁴ Diz respeito à tradição alemã de Auto culturação, onde a filosofia e educação estão ligadas num processo de maturação pessoal e cultural. Esta maturação diz respeito a uma harmonização do coração e mente do indivíduo, e de uma unificação entre a sua identidade e a sociedade. Para uma melhor compreensão veja-se "Theory of Bildung" by Wilhelm von Humboldt, Chapter 3 in *Teaching As A Reflective Practice: The German Didaktik Tradition* edited by Ian Westbury, Stefan Hopmann, Kurt Riquarts

fronteira da Alemanha³⁵; os amigos americanos de Wenders e *mavericks* de Hollywood, Nicholas Ray e Sam Fuller³⁶; o cineasta Japonês Ozu, um exemplo para Wenders de colonização positiva por parte do cinema norte-americano³⁷; o cineasta exilado Friedrich Munro, que à semelhança de F. W. Murnau, não se sente em casa em lugar algum e morre prematuramente na Califórnia³⁸; o regresso e desaparecimento de um viajante³⁹; os anjos que descem do céu para um amor improvável⁴⁰; uma perseguição cómico-criminosa⁴¹; o *road movie* futurista de Claire e Sam⁴².

De Paris, onde na Cinemateca, iniciou o seu percurso enquanto cineasta, para o Texas ou Tokyo, — a localização onde reflectiu sobre *auteurism* e cinema⁴³ — os filmes de Wim Wenders podem ser analisados pelas suas referências a fronteiras, sejam elas geográficas ou psicológicas, e pelas diversas formas de atravessar um mundo, interior ou exterior, de carro, comboio, avião, barco, através do cinema, da fotografia, televisão ou vídeo. Estes filmes comprimem um universo cinemático repleto de protagonistas que, à semelhança de Ripley, parecem saber cada vez menos sobre si mesmos e sobre os outros. Seja através do símbolo do cowboy americano — ou do mito propagandeado por Hollywood — representado por Ripley, ou do típico alemão tradicional dos *Heimatfilm* ou *Bergfilm* a que Jonathan Zimmermann dá vida, a questão sobre qual o chapéu que devem usar os protagonistas de Wenders é sempre aquela que apresenta o maior grau de dificuldade, uma vez que os seus filmes pretendem desafiá-los e colocá-los perante situações em que ambos os chapéus podem ser usados.

Nascido uns meses após a rendição por parte do exercito da Alemanha, Ernst Wilhelm Wenders, tal como outros cineastas da sua geração, passou a sua infância sob ocupação Americana, altura que recorda pelos chocolates, pastilhas elásticas e pelos chapéus de índio usados no Carnaval. O que mais importou para Wenders durante a sua

³⁵ Im Lauf der Zeit (Ao Correr do Tempo; 1976). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental

³⁶ Lightning Over Water (1980). [filme] Realizado W. Wenders. Alemanha Ocidental; Der Stand der Dinge (O Estado das Coisas; 1982). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³⁷ Tokyo-Ga (1985). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³⁸ Der Stand der Dinge (O Estado das Coisas; 1982). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

³⁹ Paris, Texas (1984). [film] Directed by W. Wenders. Alemanha Ocidental.

⁴⁰ Der Himmel über Berlin (As Asas do Desejo; 1987). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

⁴¹ In weiter Ferne, so nah! (Tão Longe, Tão Perto; 1993). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

⁴² Bis ans Ende der Welt (Até ao Fim do Mundo; 1991). [filme] Realizado por W. Wenders. Alemanha Ocidental.

⁴³ No seu livro *Wenders, W. and Yamamoto, Y. (2002). Notebook on cities and clothes. Troy, MI: Anchor Bay Entertainment.*

adolescência foram as máquinas *pinball*, mesas de snooker, Polaroids e claro, a música pop Americana que tocava nas rádios do exército, que era selecionada nas *jukeboxes* locais ou que ouvia secretamente na casa de um amigo. A música rock ofereceu-lhe uma alternativa a toda a *Kultur* que lhe foi imposta na sua juventude, forma que usou para escapar ao estigma fascista associado à cultura tradicional alemã⁴⁴. Wenders confiava no rock como sendo uma forma cultural de expressar a resistência da sua geração perante esse preconceito. Esta correspondia às necessidades de toda uma geração assolada por um clima de pessimismo cultural e cepticismo histórico. No entanto, a presença da cultura norte-americana nos seus filmes, é transmitida de uma forma muito mais complexa e como sendo um fenómeno problemático. Apesar de afirmar que o rock funcionou como um salva-vidas, alertou para uma colonização do subconsciente. Este paradoxo funciona como um acto de repúdio ao colonialismo, resultando numa avaliação crítica das memórias de infância, ou mesmo da personalidade, por parte do colonizado, neste caso, de Wim Wenders em relação aos norte-americanos (Cook, 1998: 12).

Crescido num contexto de cinema patriarcal, a relação para com os cineastas norte-americanos manifestava-se de forma Edipiana (Cook, 1998: 12). Wenders via em Nicholas Ray, Sam Fuller e John Ford figuras paternas e os seus filmes serviam como catalisadores e, ao mesmo tempo, como antagonismos para o seu desenvolvimento enquanto realizador. O alemão encarava estes cineastas norte-americanos como um exemplo a seguir, mas da mesma forma, como algo que devia ultrapassar de acordo com as suas próprias transformações. Prova dessa suplantação passa pelo estilo e género de *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (*A Angústia do Guarda-Redes no Momento do Penalty*; 1972) ou mesmo em *Der Himmel über Berlin* (*As Asas do Desejo*; 1987). Existiu, desde logo, uma enorme relação com o cinema que lhe chegava vindo de Hollywood, mais propriamente com os filmes dos anos quarenta e cinquenta. Estes filmes espelhavam uma imagem positiva dos Estados Unidos da América, mesmo quando Wenders começa a questionar a força colonizadora do cinema norte-americano, — ou da indústria como um todo — nunca vê colonização que ele próprio, usando uma linguagem dos filmes norte-americanos, faz, como sendo um problema.

⁴⁴ Wenders afirma que a música rock era uma alternativa a Beethoven e que se sentia inseguro em relação à cultura que lhe era oferecida. Aquilo que lhe trazia segurança e que nada tinha a ver com o fascismo era a música rock. Cf. Jan Dawson, “An Interview with Wim Wenders” *Wim Wenders*, trans. Carla Wartenberg (New York: Zoetrope, 1976): 12.

Na preparação para as filmagens de *Der amerikanische Freund* (*O Amigo Americano*; 1977), Wenders reafirma o valor que o cinema norte-americano representa para si:

“Our admiration for American cinema is still right, I think. Because the way of telling a story, the language of the American cinema is still valuable... I mean, for me, there is no other language, no other film language... I’m not even sure you can call it na American one, but it was made in America at least.”

Enquanto que alguns cineastas alemães citavam escritores, filósofos ou pintores como sendo os seus modelos, Wenders colocava-se como herdeiro de uma tradição cinematográfica, ainda que esta fosse estrangeira. Os cineastas que, tal como Wenders, detinham as suas raízes no cinema norte-americano, deparavam-se com determinadas ambiguidades na tentativa de estabelecer uma cultura de cinema nacional, tendo que procurar uma forma de fazer, produzir e distribuir filmes que conseguissem chegar a uma audiência que, tal como eles, foi “educada” pelo cinema norte-americano desde os anos cinquenta. O desafio seria oferecer algo que estes filmes, que dominavam o mercado e dificilmente teriam competição, não conseguiam. Géneros como o thriller, histórias de detectives, melodramas ou, no caso de Wenders, o *road movie*, tornaram-se no meio de eleição por parte dos cineastas alemães, uma vez que poderiam contar com as convenções já anteriormente estabelecidas e calcular a expectativa do público. A principal questão seria em como transformar estes géneros de forma criativa para que se encaixassem num contexto alemão.

Narrativas como as de Patricia Highsmith [*Ripley’s Game* adaptado por Wenders para *Der amerikanische Freund* (*O Amigo Americano*; 1977)] tendem a ser transpostas para o cinema à maneira de Hitchcock, Wenders evita despertar as mesmas emoções que o cineasta inglês, contudo trabalha as mesmas técnicas. Timothy Corrigan argumenta que este filme de Wenders “create[s] a Hollywood brilliance that cites and strangely moves beyond the images common to Hitchcock, Fuller, and Ford... at once a deconstruction of the old idiom and an approximation of its fluency” (Corrigan, 1983: 10-11).

Apesar de estes factores explicarem o sucesso de Wenders na Alemanha, a razão da sua popularidade nos Estados Unidos é diferente. Ao contrário da maioria dos filmes contemporâneos de Hollywood, o cinema de Wenders não apresentavam qualquer carácter violento, tinham um ritmo vagaroso e no que toca ao *plot*, eram pobres no

suspense, mas rico na sua atmosfera. Apesar da admiração pela proficiência de Hollywood, Wenders não se reconhecia na dimensão capitalista desta indústria, não será por mero acaso que Nicholas Ray e Sam Fuller (dois cineastas que sobreviveram a este sistema um pouco à margem dos estúdios) fossem as figuras que mais admirava. Cedo percebeu a necessidade de controlar a produção e a distribuição dos seus filmes, libertando-se da economia colonizadora norte-americana que imperava no cinema alemão e cumprindo os ideais do Novo Cinema.

O desejo de estabelecer meios independentes de produção e produção era partilhado por todos os cineastas do Novo Cinema Alemão, que lutavam para assegurar financiamento de filmes inovadores, mesmo após o sucesso que sentiram nos anos sessenta. Em 1971, conjuntamente com treze cineastas de Munique, Wenders funda o *Filmverlag der Autoren*⁴⁵. Quando em 1974 se deparou com dificuldades financeiras, fundou a sua própria produtora, onde produziu *Falsche Bewegung* (*Movimento em Falso*; 1975) e *Im Lauf der Zeit* (*Ao Correr do Tempo*; 1976), continuando ainda como detentor da *Filmverlag*. Em 1975, com Peter Handke como seu parceiro, cria a *Road Movies*, que serviu como principal produtora dos seus filmes que se seguiriam. Mesmo estando estabelecido como um cineasta internacional, a distribuição e produção dos seus filmes era algo com que batalhava constantemente para que ficassem sob seu controlo. Houve uma disputa pelos direitos de *Paris, Texas* (1984) na Alemanha após lhe ser atribuída a Palma de Ouro em Cannes, Wenders envolveu-se numa batalha judicial que atrasou o lançamento do filme por oito meses. Este foi um dos sinais de mudança que encontrou na Alemanha, sete anos após o seu regresso dos Estados Unidos. Rapidamente se apercebeu que a emoção aventureira e a vontade de experimentar, que fomentaram o Novo Cinema Alemão nos anos sessenta e setenta, estava agora ausente do cinema da metade dos anos oitenta. Contudo, por ter produzido todos os seus filmes, à excepção de *Hammet* (*Hammer, Detective Privado*; 1982), Wim Wenders disfrutava de uma liberdade artística e financeira que outros cineastas não conseguiam.

⁴⁵ Distribuidora alemã que auxiliava na distribuição e financiamento do cinema de autor alemão (*Autorenfilm*)

4.1 DE PARIS AO TEXAS: A AMÉRICA DE WENDERS

Sendo um dos líderes do Novo Cinema Alemão, crescendo numa Alemanha “americanizada” e tendo como mentores algumas das figuras máximas do cinema norte-americano, Wim Wenders inspira-se nas *Motel Chronicles* de Sam Shepard para criar *Paris, Texas* (1984). Este é um *road movie*, uma versão moderna da *saddle-tramp*⁴⁶ *story* que combina a cultura norte-americana centrada no carro como um símbolo de liberdade, e o conceito do viajante que vive à margem da sociedade. Alimentando o mito de que o deserto é a última fronteira dos Estados Unidos, a história de Wenders e Shepard envolve um pai, Travis que abandonou a sua mulher (Jane) e filho (Hunter) para vagar pelo deserto à procura de si mesmo. Encontrado por um alemão num estado que pouco o identificava como vivo, Travis é resgatado pelo seu irmão Walt, mas escapa para regressar ao seu nomadismo pelo deserto. Recusando-se inicialmente a falar, Travis retira do seu bolso uma fotografia de um terreno vazio onde esperava construir uma casa para a sua família.

Travis revela que estava a caminho de Paris, uma cidade no Texas onde acredita que tinha sido concebido pelos seus pais. Recorda uma história que o seu pai lhe contou sobre a sua mãe nascer em Paris (em França e não no Texas). A história foi contada tantas vezes que o pai de Travis acabou por acreditar na mesma, criando um mito que acabou por destruir a família. Travis procura ressuscitar este mito e recomeçar a sua vida. Walt leva-o até Los Angeles, onde vive com Hunter e a sua mulher Anne. Após um período de recuperação, Travis e Hunter partem para Houston, em busca de Jane. Atravessando de novo o deserto, encontram finalmente Jane a trabalhar num bordel. Numa das cenas finais, Travis confronta Jane e os seus rostos acabam por se unir, nesse momento, Travis revela a razão pela qual a abandonou. No dia seguinte, entrega Hunter a Jane e regressa ao deserto, em direcção à noite de Houston, onde vislumbramos as luzes da cidade como fundo.

Wenders apresenta-nos as viagens de Travis como uma experiência fenomenológica, onde os sentidos são elevados e a consciência é intensificada. A luz

⁴⁶ *Saddle Tramp* (Quatro Filhos e Uma Noiva; 1950) [filme] Realizado por H. Fregonese. Estados Unidos da América.

forte que ilumina o deserto de Mojave no Novo México, o plano da águia, símbolo dos Estados Unidos, e a paisagem desértica de um indivíduo que vagueia sem rumo, estabelecem, não apenas o ponto de partida do filme, como a paisagem interior de Travis. A cinematografia de Robby Muller capta de uma forma extraordinária o nascer e o pôr do sol dos desertos, o céu de Los Angeles e Houston, os *billboards*, os ferros velhos, os carros sucata que tornam a paisagem mais suja, e as autoestradas intermináveis. O filme está repleto de nostalgia pelo passado e pela família, adoptando um tom autorreflexivo, mas, ainda assim, enquadrado num sentido de cinema narrativo. Críticos como Kauffmann (1984), Denby (1984), Linnett (1985), Hobberman (1984) e Studlar (1985) caracterizam *Paris, Texas* como o espelho do mito dos Estados Unidos como a última fronteira.

À semelhança dos seus companheiros do Novo Cinema Alemão, os heróis de Wenders são solitários, procurando na viagem o caminho que os leva à sua existência. Este herói relaciona-se com o espaço através de um deslocamento crónico, ou seja, sempre a caminho de um lugar. Esta viagem serve o propósito de ir ao encontro da sua identidade, sendo que a mesma resulta em algo que o permite definir-se como indivíduo. No entanto, Wenders nunca desassocia a viagem da cidade, os heróis caminham através do espaço urbano de modo a continuar o seu itinerário. A cidade pode servir como conjuntura e meta do filme, contudo o herói apresenta-se sempre como um *outsider* nos territórios que percorre, oferecendo um olhar forasteiro sobre um espaço físico e simbólico (Rosário, 2010: 168)⁴⁷. *Paris, Texas* é um processo em construção: o espectador nunca sabe quem é Travis e todas as restantes personagens trabalham para a resolução deste mistério, tornando o enredo num objectivo concreto. Esta meta é comprovada no interesse que Wim Wenders apresenta em captar a improbabilidade e o carácter mais invulgar da paisagem: lixeiras, bombas de gasolina, os *billboards* enormes, os letreiros em néon. Nestas cenas, contrastam as cores fortes com os ângulos obtusos e os objectos de tamanho discrepante.

O carro define-se com um objecto de enorme importância em *Paris, Texas*: é o símbolo da liberdade e representa uma ligação com Travis primordial, sendo o lugar onde o herói renasce. Travis não o encara como um meio de transporte, mas sim como

⁴⁷ Alice e Philip, em *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades; 1974), são dois alemães que percorrem diferentes cidades; em *Der Amerikanische Freund* (O Amigo Americano; 1977), Tom Ripley é um norte-americano em Berlim; Bruno Winter e Robert Lander em *Im Lauf der Zeit* (Ao Correr do Tempo; 1976) viajam pela Alemanha Ocidental perto da fronteira com a Alemanha de Leste; Wilhem Meister, em *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso; 1975) também vagueia pela Alemanha: a estrada revela uma enorme importância no cinema de Wim Wenders.

uma forma de poder comunicar e aproximar as pessoas. O conhecimento do que o rodeia é mediado pelo seu veículo, sendo que esta realidade lhe é transmitida através das janelas e retrovisores do mesmo. Em *America* (1989), Baudrillard estabelece uma relação próxima com o cinema de Wim Wenders e com os *road movies*: a narrativa inicia-se com uma citação⁴⁸ sobre os retrovisores do carro. Segundo Alice Kuzniar, esta poderá levar a dois entendimentos: o retrovisor relembra-nos a nossa velocidade pela forma como nos distanciamos de um determinado objecto; Segundo, Baudrillard alude à sua preocupação para com a acessibilidade ou disponibilidade da hiper-realidade⁴⁹ norte-americana. O autor afirma que a realidade, quando simulada ou reproduzida no espelho retrovisor, torna-se mais próxima; nós ligamo-nos e interagimos com a mesma. A citação acima descrita sugere que os objectos não existem na realidade, mas sim no espelho, reforçando: “they do not *appear* in the mirror —they *are* in the mirror” (Kuzniar, Gemündern, Cook, 1997: 223).

O simulacro obedece a este mesmo paradoxo: por um lado, a sua reprodução idêntica e constante elicia a um sentimento de familiaridade e aproximação, por outro, a sua referência original mantém-se indeterminável, perdida numa distância de regressiva (Kuzniar, Gemündern, Cook, 1997: 223). Kuzniar afirma que os espelhos retrovisores dos carros funcionam de forma semelhante ao simulacro fotográfico e cinematográfico, uma vez que, à semelhança da lente, estes reflectem e reproduzem o enquadramento da estrada. Mas os retrovisores, assim como os para-brisas dos carros, não funcionam apenas como lentes, são também ecrãs nos quais as imagens cintilam e desaparecem. Este é um aspecto frequente nos veículos de Wenders, o reflexo das luzes néon contrastantes surgem como um universo hiper-realista do qual Baudrillard fala: o espectador, para além de já se encontrar no mundo de *Paris, Texas*, vê-se confrontado com a hiper-realidade dos espelhos retrovisores e dos para-brisas de Travis. Este é um dos modos que Wim Wenders escolhe para mostrar a “sua” América, uma vez que o *frame* invoca de forma consciente o plano e as imagens por si seleccionadas, tornando

⁴⁸ “Objects in mirror are closer than they appear” in Jean Baudrillard, *America* (London: Verso, 1989).

⁴⁹ A hiper-realidade é uma expansão da cultura pós-moderna. Baudrillard, tal como Albert Borgmann ou Umberto Eco, são alguns dos mais importantes teóricos no estudo deste conceito. A hiper-realidade pretende caracterizar o meio das interacções conscientes com a realidade, sendo que esta pode ser pensada maioritariamente como “uma realidade por representação”. Por exemplo, o mundo de fantasia criado pelo cinema cria uma dependência para com o espectador que, nem que seja naquele espaço de tempo, se vê obrigado a habitar e a estabelecer relações com o mesmo. Baudrillard define este conceito como “a simulação de algo que nunca existiu realmente”. Veja-se Jean Baudrillard, *Simulacra and simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994) e Umberto Eco, *Travels in Hyperreality* (Mariner Books, 2014).

também o condutor mais consciente do que o rodeia, algo que para um *outsider* que observa um universo físico e simbólico, como Travis, se torna num aspecto importante. Para Baudrillard, o objecto tem precedência em relação ao que é observado, existir *no* espelho é assumir um estado independente da sua origem. Como refere Timothy Corrigan (1983: 27) sobre *Der Amerikanische Freund* (*O Amigo Americano*; 1977), “The story of Robert and Bruno itself begins not with the desire to be somewhere or the vision of a new direction, but with the desire not to be somewhere and the choice of no direction”. Em *Paris, Texas*, Travis não segue uma estrada e caminha sem rumo pelo deserto.

De certo modo, em resposta a Walter Benjamin, Wenders sugere que entrámos na era da reprodução tecnológica e que esta deturpa a experiência do choque e da surpresa (Benjamin, 1969: 238). As suas paisagens não só se desdobram num filme, como evocam outros filmes, introduzindo um sentimento de *déjà vu*. No seu poema em prosa *The American Dream*, Wenders escreve sobre como, quando procurava material para as filmagens de *Paris, Texas*, encontrou bombas de gasolina decrépitas na Route 66⁵⁰. As paisagens desertas de *Paris, Texas* evocam o precursor do *road movie*, o *Western*. O deserto e o cinema estão inseparavelmente ligados aos viajantes do final do século vinte. Baudrillard afirma a inutilidade de despir os aspectos cinemáticos do deserto para tentar restabelecer a sua essência original, observando que essas características são inerentes e não irão desaparecer⁵¹. Coincidentemente, Wenders, de forma retórica, questiona em *The American Dream*: “Is “America” not an invention of the movies?”⁵². O descontentamento e a desilusão perante os Estados Unidos que o tinham “educado” durante a sua infância, parecem espelhar-se nos seus filmes. A paisagem já é um simulacro, os espelhos e os para-brisas não se abrem para a mesma, mas reproduzem-na no seu próprio ecrã. Wenders fala sobre os parques naturais norte-americanos, dizendo que os visitantes já estão designados para olharem, fotografarem e se colocarem num determinado lugar⁵³. Corrigan (1992: 156), sobre *Paris, Texas* afirma “The wild west is a neon landscape where the lack of spatial depth makes everything look a bit like a postcard or a movie quote.”

⁵⁰ Wim Wenders, *Emotion pictures* (Frankfurt and Main: Verlag der Autoren, 1988), 145.

⁵¹ “It is useless to seek to strip the desert of its cinematic aspects in order to restore its original essence; those features are thoroughly superimposed upon it and will not go away” in Jean Baudrillard, *America* (London: Verso, 1989), 69.

⁵² Wim Wenders, *Emotion pictures* (Frankfurt and Main: Verlag der Autoren, 1988), 119.

⁵³ *Ibid.* : 121.

Tal como Wenders, Baudrillard também viajou pelos Estados Unidos. As memórias das suas viagens encontram-se no seu *America*, resultando num olhar cultural sobre os Estados Unidos visto por alguém de fora. Rejeitado por várias editoras norte-americanas devido à sua negatividade e imagem condescendente sobre os Estados Unidos, o seu diário acabou por ser publicado pela Britânica Verso, vendendo bem em ambos os lados do Atlântico, apesar das críticas por parte dos académicos e intelectuais norte-americanos. Baudrillard (1989: 5) foi em busca de algo:

I went in search of astral America, not social and cultural America, but the America of the empty, absolute freedom of the freeways, not the deep America of mores and mentalities, but the America of desert speed, of motels and mineral surfaces. I looked... in the marvelously affectless succession of signs, faces, and ritual acts on the road... [I] looked for... a universe which is virtually our own, right down to its European cottages.

America de Baudrillard, tal como *Paris, Texas* de Wim Wenders, é sobre a Europa e as suas transformações na fronteira norte-americana. Os diários de Baudrillard são sobre a procura de algo que já tinha encontrado muito antes de ir aos Estados Unidos, uma versão “americanizada” de casa. Como qualquer turista europeu, Baudrillard foi do Este ao Oeste: Nova Iorque, Chicago, Minneapolis, Texas, os grandes desertos, Los Angeles, Disneyland, os estúdios de Hollywood e a costa da Califórnia. Na sua mente viu imagens cinematográficas, descobriu que “It is not the least of America’s charms that even outside the movie theaters the whole country is cinematic. The desert you pass through is like a set of a Western, the city a screen of signs and formulas... The American city seems to have stepped right out of the movies (Baudrillard, 1989: 5).” A América de Baudrillard, tal como a de Wim Wenders, foi criada através de um imaginário incutido por uma colonização cultural e social imposta na Europa. A imagem que ambos idealizavam dos Estados Unidos resultava, em grande parte, dos filmes de Hollywood, da música rock, do imaginário de liberdade que, desde a infância, lhes foi transmitido. Mas o que há de surpreendente nesta descoberta da América? Que outro aspecto poderiam ter as cidades? Afinal de contas, o imaginário advém de algo concreto. Baudrillard diz-nos justamente isso quando observa que estaremos para sempre confusos em relação ao real e ao imaginário (Baudrillard, 1983: 152): “reality no longer has the time to take on the appearance of reality”. O que

Baudrillard apresenta de singular é a aplicação da sua teoria do simulacro a este cenário muito particular, que são os Estados Unidos.

Encontra aquilo que já nos disse anteriormente, sociedades industrialmente avançadas, as chamadas pós-modernas, que ignoraram um nível de reflexividade na sua relação com o real e as suas consequentes representações. Sugerem-se várias respostas para o significado desta frase: ao nível da percepção, onde circula uma política económica de sinais de formas pré-formatadas, a superfície acaba por ser o fundo. Uma reflexão de segunda ordem sobre a realidade de um sinal é discutida quando este sinal (imagem) se demarca da sua representação pré-formatada, ou quando o acontecimento é tão horrendo que necessita múltiplas representações reflexivas (Krug, 1990). O real, para todos os efeitos práticos, está à superfície, encoberto. Contemplamos em *America* o mesmo que em *Paris, Texas*: uma sociedade cinemática, uma sociedade do espectáculo, uma sociedade que se vê a si mesma reflectida no brilho dos ecrãs de televisão. O que se vê é uma versão cinemática “realista” daquilo que o “real deve ser”. Este é um fenómeno que não acontece unicamente nos Estados Unidos: Guy Debord (1968) apresenta-nos diversas formas onde a realidade pode constituir um espectáculo, as imagens possuem uma realidade própria, encerrando-se na construção de diversas realidades que se cruzam num movimento dinâmico. O espectáculo une a sociedade, contudo este não se trata de um conjunto de imagens, mas sim uma relação social entre as pessoas, interferindo no real, não de forma abstracta, mas no seu contexto, acabando por constituir a realidade em produto.

Como viajante, o francês já não é um *outsider* em relação à cultura norte-americana (já tinha visitado os Estados Unidos anteriormente), Baudrillard alterna entre ser o *outsider* masculino que torna o familiar em algo estranho (“Santa Barbara villas are all like funeral homes”: 30) e torna o estranho, familiar (“the Bonaventure Hotel [is like] a self-contained miniature city”: 60). Ele distancia-se do turista comum, ainda assim adopta uma escrita que tira partido da metafísica da presença e cria tensão nesta urgência da percepção. O texto parece ser escrito numa pressa constante, *on the run*. A velocidade é um aspecto importante neste *America*, reflexões instantâneas, como o vento a entrar pela janela de um carro a alta velocidade, à medida que o condutor contempla tudo pelo que passa. Este efeito do texto serve para distanciar Baudrillard das imagens da cultura popular norte-americana, sobre a qual deseja escrever. Ao mesmo tempo, o texto é escrito de uma forma que o torna num *insider*, revelando aspectos que os norte-americanos não conseguem ver devido à familiaridade para com os mesmos.

Tal como Travis, Baudrillard viaja através desta paisagem cultural estranha, estuda os *billboards*, os ferros velhos e as cidades costeiras, concluindo que todas são igualmente semelhantes nas suas diferenças. Baudrillard conclui que ver tudo através de um significante (os *billboards*) e fazer disso um modo de vida, é o problema dos Estados Unidos, tornando-se também num problema do Mundo: “This is America’s problem, and, through America, it has become the whole world’s problem” (Baudrillard, 1989: 30). Não é clara a forma como tudo isto foi causado, mas Baudrillard não exclui ninguém desta condição cultural norte-americana. A questão prende-se na lógica das suas viagens: tal como Wenders, o autor procura reflexões no deserto. Supondo que Baudrillard teria tomado outro caminho, saindo do Minneapolis e subindo o Mississippi até Nova Orleães, estaríamos perante uma versão totalmente distinta dos Estados Unidos. Contudo, os comboios norte-americanos são diferentes dos europeus, e Baudrillard não estava à procura desta versão da América e, como tal, não tomou esse caminho. A sua América está no deserto, nos terrenos baldios e não no Mississippi: “there amidst the heat, shifting multicolored sands, and bleak contours of rock back-lit by stark horizons, he discovered the essence of “America”: an empty desert” (Manning, 1991: 1). Esta é uma América que nos é oferecida pelas imagens de relance, aquelas que nos parecem familiares antes de serem vistas, justamente por já terem sido visitadas antes. A América astral de Wenders e Baudrillard é a terra de significantes livres. Ao contrário de intelectuais Europeus como Tocqueville, Weber ou Adorno, Baudrillard evita o contacto com aquilo que a cultura norte-americana tem de mais comum, encontrando um sentimento profundo de paz e nostalgia neste mundo de plástico que se encontra perante si. Prefere o brilho das cidades ao pôr do sol do deserto; Baudrillard é uma leitura urbana de uns Estados Unidos Europeizados.

America de Baudrillard tem vindo a ser lido, de forma errada, como um julgamento dos Estados Unidos por parte de um snob europeu, e não por aquilo que realmente é: uma versão de *Paris, Texas* de Wim Wenders. Ambos os autores são europeus desiludidos, ambos carregando uma tradição cultural que sofreu uma recepção amigável nos Estados Unidos. Ambos estão em busca de uma identidade. Travis procura encontrar-se no passado. Ambos reconhecem a influência dos mestres antigos e contemporâneos no seu trabalho. Wenders procura moldar a sua identidade através de uma tradição de Hollywood (Ray, Hawks, Hitchcock, Ford). Baudrillard distancia-se de Marx, da semiótica e de Foucault, procurando a América simulada, que é o assunto universal do novo mundo hiper-real. Ambos se deixam levar pelo mito da América

como última fronteira. Ambos procuram quebrar convenções cinemáticas anteriores, preocupando-se com a forma como a realidade é representada. Ambos produziram uma versão masculina do *road movie*, “canibalizando” representações anteriores do género — Wenders com John Ford, Baudrillard com Tocqueville. Atraídos pelas luzes, sombras, pelo pôr do sol, pelos *billboards*, cada um deles consegue atentar pormenores que escapam ao olhar comum. Ambos foram para os lugares abertos, à procura do grande céu norte-americano, mas acabaram por ser atraídos para as cidades, para a paisagem urbana.

Sobre *Paris, Texas*, Denby (1984: 52) escreve:

Yes, there it is, the West: huge open spaces, scraggly, inadequate little buildings under vast skies; the comic surrealism of plastic and neon out in the great Nowhere. For Wenders the landscape of the West is instant myth — it’s a myth that has passed through the media and become self-conscious. He and Robby Muller love red-orange skies that look like postcards; they photograph a neon stagecoach galloping endlessly in front of a motel; they produce frame after frame with the superhard outlines and deep saturated color of photo-realist paintings. They turn the West into an ironic art landscape.

Wenders transforma o ocidente no seu teatro, oferecendo uma peça pós-moderna daquela que é a sua visão de uma cultura que o colonizou durante a sua infância. Denby podia, da mesma forma, estar a escrever sobre as fotografias de cowboys a cavalo, em frente de carros vazios, estacionados à porta de cinemas, e autoestradas que se estendem eternamente até ao deserto, que Baudrillard tirou para o seu livro. No deserto e nas paisagens urbanas, Wenders e Baudrillard observam alienação, solidão, multidões solitárias, pessoas desesperadas por desejos inalcançáveis. Ambos usam a metáfora do automóvel — Travis recusa viajar de avião, já Baudrillard parece gostar de voar — como o meio de exploração do país, encontrando no carro uma forma de prazer catártico: “driving is a spectacular form of amnesia” (Baudrillard, 1989: 9). A viagem é um dos métodos utilizados para compreender a cultura norte-americana, Baudrillard afirma mesmo que “The point is to drive... All you need to know about American society can be gleaned from an anthropology of it’s driving behaviour” (Baudrillard, 1989: 54). Ambos vagueiam pelo país como nómadas, criticando aquilo que veem.

Nostálgicos por um passado que não volta, ambos criticam de forma cómica, rindo-se de coisas que os norte-americanos consideram sagradas. Mas por baixo da comédia há o melodrama e a tragédia, ambos também lamentam a passagem da fronteira dos Estados Unidos. Por fim, ambos usam um método realista: as fotografias e as pinturas foto-realistas de modo a criarem uma atmosfera pós-moderna.

4.1.1 EM BUSCA DA AMÉRICA CINEMÁTICA

Como aponta o crítico de cinema Vincent Canby, a América é um conceito de difícil compreensão (Canby, 1984: 17). Descoberta por um navegante de Génova ao serviço a coroa espanhola, foi desde então o ponto de partida para muitas mais descobertas. Pelos viajantes, era vista tradicionalmente como um lugar de passagem, um território a contornar de modo a chegar a outro sítio. Rodeada por água, a costa ocidental sempre foi a última fronteira, o último lugar de chegada.

Os filmes e a indústria de Hollywood tornaram-se um projecto de um pequeno grupo de capitalistas europeus, no início do século vinte (Gabler, 1988). Estes homens construíram um século de produção de cinema que se tornou naquilo que a América do Norte é para os seus cidadãos. Não será ao acaso a atracção de Wenders por Hollywood e pela Califórnia, afinal a melhor forma de contar um mito sobre a origem de uma cultura é ir ao local onde tudo começou. O que será então desta relação entre a cultura norte-americana e as suas representações? Estas começaram com os jornais, seguindo-se o telégrafo, a rádio, fotografia, depois o cinema, a televisão e ainda todas as novas formas modernas de representação que hoje possuímos. Ainda antes da invenção do cinema, a própria cultura popular era dominada pelos romancistas, dramaturgos, poetas, músicos e pintores norte americanos. Foram estes que produziram as imagens da América do Norte que voltaram a Hollywood. As reproduções simuladas da vida nos Estados Unidos ditaram aquilo que era a vida dos norte-americanos e como chegaram onde estão. Mas para contar estas narrativas, estes norte-americanos tiveram que olhar para a Europa, lá encontraram os mitos, os melodramas, os rituais e as histórias que iriam aprender a escrever, ler e mostrar aos outros. Desde o início que os Estados Unidos da América têm vindo a ser descrita por olhos europeus.

As narrativas do cinema de Hollywood colhem as suas raízes, as suas histórias e a sua moralidade destas origens europeias que acabam por influenciar os grandes romancistas norte-americanos como Hawthorne, Melville, James, Twain, Fitzgerald, Faulkner e Hemmingway (Denzin, 1991: 10). Os grandes cineastas de Hollywood, dos anos vinte e até ao meio do século, eram europeus (Fritz Lang, Chaplin, von Stroheim, Renoir, Wilder, Rossellini, De Sica, Hitchcock), assim como algumas das estrelas, tanto na era do cinema do mudo como no cinema sonoro (Chaplin, Garbo, Oliver, Karloff, Lugosi, Burton, Jackson ou Kingsley). Não será de estranhar que muitos afirmem que os Estados Unidos nasceram com um complexo de inferioridade (Canby, 1984: 17). As suas histórias vieram da Europa, os seus mitos não são únicos, o sistema político é emprestado também pela Europa até à chegada dos grandes capitalistas: “America is a mirror that Americans and Europeans continually look into, hoping to find that which, for whatever reasons, they have been conditioned to see” (Canby, 1984: 17).

A consideração sobre a evolução e as transformações desta sociedade cinemática é importante, bem como a hipótese que Baudrillard teve em conta relativamente à falta de autorreflexão das imagens que são transmitidas à sociedade norte-americana. Dos filmes de Hollywood sobre a Grande Depressão, passando pelos filmes noir e filmes sobre mulheres do pós-guerra, à *Nouvelle Vague* francesa dos anos sessenta, os filmes sobre a guerra do Vietname dos anos setenta e oitenta (pro e anti) e o regresso ao realismo nos anos oitenta, o cinema norte-americano sempre teve tendência para mostrar o horror (racismo, sexismo, guerra, violação, violência, alcoolismo, incesto, homicídio) inserido numa estrutura melodramática que reprime, e simultaneamente, valoriza e contém aquilo que apresenta. Esta tendência dos filmes de Hollywood contém a imprevisibilidade da narrativa que, se resolve com um final feliz ou com um desfecho ambíguo, permitindo ao espectador completar a história de acordo com o seu gosto (Ray, 1985). Há um nível de reflexividade nestas narrativas que informa o espectador de que isto é uma história e não se trata da vida real, mas se é como a vida real, o que se está a ver não acontece a todos.⁵⁴

Ao mesmo tempo, existe outro género de cinema, nomeadamente o de ficção científica e o “journalist-newspaper movie”, que explicitamente examinam, de forma auto-reflexiva, o modo como uma sociedade se conhece, como as suas representações

⁵⁴ Nos filmes que mostram o alcoolismo, dá-se, na maioria das vezes, a morte de um personagem por esta doença, enquanto que outra pessoa, geralmente o protagonista, é salvo. Veja-se *Under The Volcano* (Debaixo do Vulcão; 1984). [filme] Realizado por John Huston.

são, na verdade, representações erradas simuladas, que distorcem a realidade. Estes filmes criticam conscientemente estas representações simuladas da sociedade (e.g *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Mad Max* (George Miller, 1979), *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), *Front Page* (Billy Wilder, 1974), *Manchurian Candidate* (John Frankenheimer, 1962), *Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974)). O propósito prende-se com o desafio apresentado ao espectador: criticar as versões distorcidas da sua sociedade cinemática que lhes são impostas de forma regular por estas fábricas de sonhos norte-americanas. Estas visões servem para contrariar a leitura hegemónica por parte de Baudrillard da cultura norte-americana e das suas representações cinemáticas, contudo devem ser lidas de modo subversivo e encaradas como mitos (Barthes, 1957/1972). Baudrillard está correcto a um certo nível. Haverão, certamente, muitos norte-americanos que desejem o regresso dos dias “reais”, onde os velhos mitos funcionam e são verdadeiros. Será por essa razão que o cidadão comum norte-americano olha para o seu reflexo nas estrelas de Hollywood. No entanto, estes são apenas reflexos de outros reflexos⁵⁵. Estes reflexos de reflexos tornam-se numa distorção da realidade, seja ela qual for, e nós recordamo-nos dos nomes destas estrelas muito depois de nos esquecermos dos seus nomes fictícios (Williamson, 1987: 23).

Uma análise mais pormenorizada destes reflexos das estrelas de Hollywood sugere que muitos norte-americanos poderão resultar em reflexos dos reflexos que até então têm vindo a ser trazidos pelos media desta sociedade cinemática pós-moderna. Os limites entre o público e o privado têm vindo a desvanecer-se na vida norte-americana, mas por baixo deste nível de hiper-real, encontram-se os indivíduos comuns que fogem destas representações ou que simplesmente se apercebem que as mesmas não se enquadram na sua vida. Algumas destas pessoas têm sonhos diferentes, e encontram as fontes para os seus sonhos num mundo cinemático que apenas existe nas suas mentes. Outros viajam por outros caminhos e encontram as suas metáforas, não no cinema do deserto, mas nos filmes subversivos que criticam a forma estandardizada como Hollywood espelha a vida norte-americana.

Estes espectadores viram as costas à lista de filmes escolhidos por Baudrillard e constroem a sua própria, escolhendo aqueles que actuam da forma que o autor afirma que o cinema pós-moderno não consegue fazer.

⁵⁵ Por exemplo: Gena Rowlands a interpretar a “verdadeira” Betty Ford em *Betty Ford Story* (1987). [filme] Realizado por David Greene.

4.1.3 WENDERS OU DENNIS HOPPER: *EASY RIDER* E *PARIS, TEXAS*

Embora seja uma visão singular, a leitura de Baudrillard sobre a cultura norte-americana acaba por ser demasiado restrita, não indo longe o suficiente. Tenhamos em consideração outro *road movie*. No final dos anos sessenta, quando a oposição à guerra do Vietname se estava a tornar uma questão política importante, o agora clássico *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper era apresentado ao mundo. O filme foi um sucesso na Europa e nos Estados Unidos. As imagens de Jack Nicholson, Peter Fonda e de Dennis Hopper em busca da “verdadeira” América, percorrendo os desertos de mota, ainda se reflectem com os temas da contracultura da vida norte-americana. É fácil imaginar Wenders (ou Travis) como sendo Jack Nicholson ou Dennis Hopper, em cima da sua mota, em busca da essência deste país. “They went out looking for America — and found nothing there”: Foi exactamente isto que Wenders encontrou, uma cadeia interminável de significantes, que não significam nada (Canby, 1984: 17).

Se Wenders viajou com este estereótipo de homens norte-americanos a bordo de uma mota, em direcção ao pôr do sol da fronteira, não encontrou nada. Em vez disso, procurou mais fundo, Wenders foi até Paris, no Texas e encontrou um lugar de “healing spiritual and emotional return, a place captured in a battered photo... which attains a higher reality in the mind” (Studlar, 1985: 359). *Paris, Texas* significa um regresso ao princípio, a uma nova esperança e crescimento, um virar de costas ao deserto árido onde apenas os homens solitários vagueiam em busca deles próprios. Baudrillard, ao contrário de Wenders, não encontrou este lugar. Sam Shepard indicou a Wenders que, para filmar a verdadeira América, teria de o fazer no Texas, e foi o que fez, decidindo virar-lhe costas.

4.2

ALICE NAS CIDADES: REGRESSAR A CASA

Estados Unidos, *east coast*, ano de 1974. O escritor alemão Philip Winter senta-se num banco e contempla um avião que voa em direcção ao horizonte, tira uma fotografia com uma Polaroid e guarda-a juntamente com outras, fotografias que “never really show you what it is you saw”. É desta forma que se inicia a viagem cinemática de Wim Wenders pelo coração de uma identidade alemã na era do pós-guerra; esta cena, no início do seu primeiro filme da *road trilogy*, *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades; 1974), seguindo-se *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso; 1975) e *Im Lauf der Zeit* (Ao Correr do Tempo; 1976). Siegfried Kracauer escreve: “films should serve as a register of a nation’s psychology” (Rentschler, 1988: 125), Walter Salles acrescenta que “the most interesting road movies are those in which the identity crisis of the protagonist mirrors the identity crisis of the culture itself” (Salles, 2007: 1). Analisando esta trilogia, sentimos, que o cerne destes filmes assenta numa imagem enganadora daquele que é o legado da Segunda Guerra Mundial, uma angústia que surge de uma falta de *Heimat*.

Wenders afirmou “I do not believe that any other people have experienced as a great loss of confidence in their own images, their own stories and myths, as ours... The absence of an indigenous tradition has made us parentless” (Corrigan, 1994: 20). Após a guerra, a Alemanha foi deixada num vazio que anteriormente tinha sido preenchido com imagens de propaganda Nazi. Na Alemanha Ocidental, onde Wenders cresceu, iam chegando algumas imagens e sons de fora: filmes norte-americanos, fotografia, literatura e rock and roll iam preenchendo este vazio, começando uma espécie de colonização cultural — pelas suas próprias palavras, “Huck Finn’s Mississippi was much closer to me than the Rhine” (Cook, 1998: 55). Wenders utiliza a expressão “parentless” para definir o estado da Alemanha na qual cresceu. A traição do povo alemão sob a liderança de Hitler deixou uma severa falta de confiança no seu próprio país e nos seus progenitores. Talvez a única forma de esquecer esta falta de confiança seria procurar a cultura de outro país, neste caso a norte-americana, que ocupava a Alemanha Ocidental de Wenders.

“In our German culture there is hardly a more painful mixture of happiness and bitterness than the experience vested in the word *Heimat*” diz Eric Rentschler (1988: 125). *Heimat* é uma palavra que, de forma simples e literal, poderá traduzir-se como “pátria”, mas carrega um significado muito mais profundo que apenas esse. Com ele advêm todas as noções que o lar oferece: um espaço físico de conforto, pertença, aceitação, memória. Esta foi outra parte crucial da vida alemã que o Nacional Socialismo corrompeu. Durante o período pré-guerra, tinha como significado o amor à terra natal e no que esta se viria a tornar. Portanto, um amor forçado. Na verdade, a *road trilogy* de Wenders mostra a imagem de uma terra que se encontra numa melancolia apocalíptica. Os habitantes, especialmente os homens das Alemanha Ocidental, parecem estar num estado de constante dor, questionando de forma implacável o seu lugar no mundo. Esta angústia impulsiona os protagonistas a uma vida em permanente movimento; com medo do que é deixado para trás, mas também com medo do que virá. A estrada funciona como um santuário no horizonte, em ambos estes lados. Estes movimentos ocorrem em personagens de Wenders que apresentam uma falta de compromisso, que são ansiosos e que sentem que nunca irão escapar a esta existência vazia.

Voltando à cena de abertura de *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades; 1974), e talvez ao ponto em que a crise se encontra no seu estado mais severo, é claro que Wenders pretende tomar acção e combater esta falta de identidade. Philip conduz o seu carro ao longo da costa. Nas pequenas colunas do mesmo, ouve-se rock and roll norte-americano antes do apresentador cortar a música. Philip bate no rádio, dizendo-lhe “Shut up, I’ve never heard the ending”. É a primeira tentativa de reclamar alguma identidade, desta vez atacando fisicamente o rádio e consequentemente a cultura que havia saturado a sua existência a este ponto. É um gesto simbólico. A grande questão que se coloca é: Irá Philip ouvir o final da canção – o final da sua colonização cultural, o existencialismo desta sua condição vazia – para que possa começar de novo, emergir fora desta crise, e traçar o seu próprio caminho? A identidade cultural de uma nação parece estar dependente do seu sucesso.

Wenders sempre pareceu ter uma reacção bipolar no que diz respeito à “americanização” da cultura alemã. Tomando como exemplo o rock and roll norte-americano: por um lado, Wenders afirma que “rock and roll shook a whole generation out of its isolation”, sendo, portanto, implícito que estava a aceitar esta cultura, o preenchimento que a mesma fazia do vazio que a amnésia histórica do seu país criou e o

caminho para uma nova identidade (Cook, 1998: 63). Por outro lado, existe a noção de que Wenders não teve outra escolha senão aceitar a colonização que os Estados Unidos impunham, uma vez que o próprio diz que o rock and roll era “the only alternative to Beethoven – because I was very insecure then about all culture that was offered to me, because I thought it was all fascism, pure fascism” (Kolker, 1993: 12). A frase de *Im Lauf der Zeit* (Ao Correr do Tempo; 1976) frequentemente citada chama a atenção a esta bipolaridade por parte de Wenders: “The Yanks have colonised our subconscious”.

A primeira cena em que se dá esta polarização, Wenders não está atrás da câmara, mas sim à frente, dentro do plano. Em *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades; 1974), pouco depois de Philip se enfurecer com o rádio, enquanto guiava ao longo da costa, o escritor decide fazer uma paragem num café. Por cima do seu ombro, conseguimos ver Wenders a escolher uma música de rock and roll na jukebox. Philip tira mais uma fotografia e acrescenta-a à sua colecção. Wenders parece utilizar o actor Rüdiger Vogler como um alter-ego, durante a trilogia. A sua “esquizofrenia” cultural é bastante evidente; à medida que Wenders se vai sentindo confortável com o que o rodeia, Philip sente precisamente o contrário. Philip, enquadrado num plano através da janela, tira novamente uma fotografia de forma inconsciente, juntando-a às outras imagens que o afastam da realidade e o arrastam para uma espiral de identidade incógnita. Quando Alice se apercebe da fotografia que Philip tira no avião que os levava para casa, constata-se o vazio que ambos sentem. Uma alusão às identidades vazias pela Alemanha Ocidental e uma alusão ao facto de as viagens e os movimentos dos personagens serem aquilo que cria uma enorme distância entre eles mesmos e um propósito concreto, ou a sua identidade. De facto, tal como Robert Kolker (1993: 67) sugere: “[photos] usually succeed only in creating greater dysfunction”. Ao contrário de Philip, os personagens de Wenders vivem num mundo hiper-real no qual “the breath of true images no longer exists, only the bad odour of lying images”, ele abraça a cultura norte-americana à sua volta (Cook, 1998: 56). O cineasta faz um comentário à natureza das imagens, apresentando uma profunda desconfiança em relação às mesmas devido ao seu passado aproveitador, mas também ao seu presente, no qual se assenta uma distância crescente entre a crise e a autorrealização. Na verdade, a imagem é o principal ataque que Wenders faz na sua trilogia – mais especificamente à televisão norte-americana e ao cinema de Hollywood. No que diz respeito ao rock and roll, Wenders parece satisfeito – Philip é visto, mais tarde, num concerto de Chuck Berry com um

sorriso rasgado –, mas no que toca à imagem norte-americana, o cineasta ficou enfurecido.

“Only cinema of observation, stillness and the long take could reply to the hectic shot-countershot of TV-influenced new Hollywood, where action was always a form of pornography – a raping of objects, of people, of feelings, of landscape – of the spectator” aponta Thomas Elsaesser sobre o cinema de Wenders (1989: 134). De facto, esta forma violenta dos media torna-se evidente quando Alice descreve um sonho no qual estava presa a uma cadeira em frente a uma televisão, sem a poder desligar: “I couldn’t untie myself. So I had to watch the film”. Esta cena reflecte, novamente, a ideia de que a população da Alemanha Ocidental não tinha outra escolha senão aceitar as imagens que chegavam dos Estados Unidos e saturavam os seus ecrãs. É esta sensação de aprisionamento contra o qual os personagens da trilogia de Wenders se revoltam, provocado por estas imagens aproveitadoras. Contudo, esta rebelião contra a televisão norte-americana e Hollywood foi serena, tomando medidas mais hostis nas formas de banir este tema das salas da Alemanha Ocidental. Em *Alice nas Cidades*, Philip ataca fisicamente de novo a “americanização” do seu subconsciente. As imagens aproveitadoras repetem-se durante a trilogia nas caras dos personagens iluminadas pela luz das televisões. Preso num quarto de motel, Philip deita-se moribundo na cama. Simultaneamente, a televisão transmite um filme de Hollywood sobre Abraham Lincoln que ilumina e se reflecte na sua cara. Philip acorda e destrói a televisão, reduzindo-a a um balão de fumo. É a segunda tentativa de destruir a cultura que mudou a sua identidade. No entanto, nenhuma acção foi tomada por sua parte para preencher este vazio que esta destruição lhe causou.

À semelhança do que escreveu Elsaesser sobre a visão de Wenders, Philip fala acerca da sua história sobre a América:

“The inhuman thing about American TV is not so much that they hack everything up with commercials, thought that’s bad enough, but in the end all programmes become commercials. Commercials for status quo. Every image radiates the same disgusting and nauseating message. A kind of boastful contempt. Not one image leaves you in peace, they all want something from you”.

É a primeira vez na trilogia que um personagem cria algo que possivelmente pode formar a base para outra identidade – que nasce das cinzas da anterior, que foi

corrompida por Hollywood. Como Elsaesser indica, a visão do Novo Cinema Alemão compromete-se em acabar com o domínio que Hollywood detinha na Alemanha Ocidental. Julia Knight (2004:89) indica: “national and cultural identities are not stable or pre-existing, they are constantly in the process of being formed”. Portanto, talvez a identidade não seja tão extensiva nas suas origens como se creia, talvez a identidade de Wenders se baseie em integrar um certo nível de controlo sobre o seu país, através da “americanização”, e talvez a identidade de Philip em *Alice nas Cidades* se resuma à percepção de que, para si, a mudança é necessária e que não pode continuar a depender desta imagem “pornográfica” de Hollywood. Contudo, antes do final do filme, a sua convicção de que a imagem, ou está completamente separada da realidade, ou é meramente aproveitadora, é questionada. Philip ganha uma destas novas identidades instáveis e cíclicas.

De volta a casa, na Alemanha Ocidental, e após toda a cacofonia de ruído, anúncios e barulho de motores que tornaram a experiência Americana de Philip num inferno e num “unprepossessing place”, o escritor tem como mapa para o seu objectivo uma imagem de uma casa. Essa imagem irá conduzi-lo à casa da avó de Alice e a partir daí, oferecer uma oportunidade de reemergir da sua crise mais profunda nos Estados Unidos, uma vez que “America figures as a way-station for travellers whose manifest destiny lies elsewhere ... a hall of mirrors one passes through while self-reflecting” (Ginsberg, Thompson, 1996: 286). Esta jornada em busca da memória de Alice oferece a Philip um pequeno descanso da sua desconfiança profunda em relação à imagem. Ainda assim, surge outra crise quando chegam à casa da fotografia de Alice e descobrem que a sua avó se tinha mudado. A imagem reflectia uma realidade que já lá não estava. Esta crise alimenta a natureza existencialista que é trazida pela carência de *Heimat*, nenhum lugar para se regressar. Philip e Alice voltaram a estar, de novo, perdidos.

4.2.1 COLONIZAÇÃO CULTURAL NA *ROAD TRILOGY* DE WENDERS

O segundo filme da *road trilogy* de Wenders começa no ponto onde anteriormente ficou *Alice nas Cidades*. O pendulo balançou agora para a fase onde as personagens, que anteriormente se encontravam perdidas, começam a ganhar expressão e identidade, primeiro pela destruição da colonização cultural por parte dos Estados Unidos, depois pela instauração do seu propósito por detrás da imagem. Em *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso; 1975) a desconfiança em relação à colonização está bastante presente no subconsciente da população da Alemanha Ocidental.

Numa determinada cena, os personagens discutem os seus sonhos. O jovem poeta Bernhard Landau não consegue recordar-se do seu – funcionando como uma afirmação intencional por parte de Wenders sobre os anos do pós-guerra e a “amnésia histórica” desse período. A certo ponto, Laertes sofre de uma hemorragia pelo nariz por se “lembrar”. Mais tarde no filme, quando os personagens sobem uma montanha com vista para o Reno, ele finalmente recorda o seu sonho. Bernhard relata a visão de um industrial idoso (do qual eles ocupavam a casa) que saltou de um penhasco após ser perseguido por um homem com uma camara. Aqui Wenders pretende mostrar o terror que a história da Alemanha, associada com a imagem, provocou. O constante “olhar por cima do ombro” que a propaganda Nazi provocou durante a segunda guerra mundial. O homem preferiu suicidar-se a ser forçado a recordar as histórias, como o faz numa cena mais tardia. Aquilo que é mais fascinante sobre o sonho de Bernhard é o facto de ele ver o filme como um “testemunho”. Pelas palavras de John Davidson (1999: 48): “culpability in the deeds of German history mixes with the sense of being robbed of German cultural identity in any traditional sense”. Se a “culpabilidade” do senhor industrial o conduz a uma rejeição furiosa do passado e consequentemente a nenhuma identidade, significa que o jovem Bernhard enfrenta mais uma crise. Ele vê o filme como uma “testemunha”, olhando directamente para o terrível passado recente da Alemanha e para a tristeza que a geração imediatamente anterior à sua sentiu. Bernhard testemunha a história recente da Alemanha e a forma como esta é construída sobre um genocídio, levando a um sentimento de culpa e a um vazio e identidade sentido por essa geração. Contudo, por duas vezes é removido das realidades apocalípticas da Alemanha, o que poderá significar um sinal de positivismo. A bipolaridade de Wenders, já

anteriormente mencionada, volta a surgir. Para voltar a ganhar qualquer identidade que seja, mesmo que esta seja construída na “impossibilidade” de a possuir, Bernhard deve analisar estes dois lados e entrar de novo na realidade com base nestes dois espectros activo/passivo. Poderá apenas escolher um: ser inundado por uma cultura estrangeira, ou formar progressivamente uma nova identidade para a imagem da cultura do seu país, à semelhança de Philip e da fotografia que, por momentos, o ligou à realidade.

Em *Im Lauf der Zeit* (Ao Correr do Tempo; 1976), o pendulo torna-se mais errático, talvez por Wenders e os seus personagens se aproximarem do fim da sua jornada – outro *dead-end* ou um horizonte mais promissor? O filme foca-se mais na “americanização” da Alemanha Ocidental que *Movimento em Falso*, despindo a cultura “pornográfica” de Hollywood e revelando a razão inicial da falta de confiança na imagem.

O primeiro sinal de “americanização” que se impõe neste filme acontece num plano de um idoso sentado num celeiro. Aparentemente inócua à primeira vista, esta é uma imagem que relembra um tema mais profundo. Esta, e muitas outras imagens do filme, espelham os retratos humanos e as paisagens que o fotógrafo Walker Evans captou de forma íntima no período da grande depressão dos Estados Unidos. De facto, parece existir mesmo um “filtro” norte-americano na forma como nos é apresentado este filme: [it] allows us to see what we would have overlooked otherwise, like an old truck operating as a fast food outlet” (Mariniello, 2005: 166). Wenders admitiu prontamente que Evans era uma inspiração. Desta forma, será tentador supor que o cineasta alemão criou uma ligação entre a crise de identidade que se sentiu durante o período da Grande Depressão nos Estados Unidos e o pós-guerra na Alemanha Ocidental. A imagem de *Ao Correr do Tempo* relembra uma paisagem não muito diferente daquela de *Dust Bowl*⁵⁶, contudo não tão extrema, mas certamente se identifica com o movimento e com o sentimento de *displacement* que este causou, fisicamente: populações a fugir em busca de uma nova casa ou *Heimat* e de uma nova identidade; e psicologicamente: um sentimento inerente de que o seu país os tinha atraído. Não deixa de ser interessantes que Wenders tenha conseguido identificar muita da alma alemã na paisagem de *Ao Correr do Tempo*. Por outro lado, tudo isto pode também ser visto como uma alusão à infiltração por parte da cultura norte-

⁵⁶ Também conhecido como *Dirty Thirties*, foi um período de tempestades que afectaram severamente a ecologia e a agricultura norte-americana. Ocorreram nos anos trinta, coincidindo com o período da Grande Depressão.

americana na identidade da Alemanha Ocidental. Wenders está a filmar, não através de uma lente “americanizada”, mas a filmar uma visão “americanizada” da Alemanha, através de imagens de um país estrangeiro. É esta a razão que leva Robert Lander, um dos dois viajantes sem rumo, a exclamar a tão já mencionada frase ao longo deste trabalho: “The Yanks have colonised our subconscious” enquanto passa a noite num *bunker* abandonado do exército norte-americano, coberto de graffiti.

Ainda assim, no momento de menor confronto com a identidade colonizada pela cultura norte-americana, dá-se um ressurgimento. As duas almas perdidas deixam de acreditar na mudança. Robert dirige-se a um jovem rapaz — um membro da nova geração da qual a identidade não está ligada a esta colonização ou à imagem destrutiva do passado — numa estação de comboios, que lhe diz que é fácil construir uma nova identidade, para que não deixasse que a presença iminente de um passado histórico de uma nação o colocasse num estado de crise. Durante todo o filme, Robert tenta reconectar-se com o passado, constantemente a ligar à sua ex-mulher que tinha deixado e voltar a encontrar-se com o seu pai para que o ensinasse a respeitar as mulheres. O jovem fá-lo aperceber-se de que o futuro não tem que ser tão pessimista, a identidade ainda pode ser reconstruída após este longo período de vazio. O rapaz troca o seu caderno por todas as posses de Robert — uma troca simbólica de uma nova identidade, por outra já corrompida. Bruno Winter, também tem um momento de iluminação. O dono de um cinema diz-lhe que os filmes que exhibe são uma “mere exploitation of all that can be exploited in human heads and eyes... It is better to have no cinema than a cinema the way it is now”. A jornada de Wenders pela imagem parece ter terminado e este parece ser o momento em que o cineasta deve arrastar o cinema alemão para longe das garras da colonização norte-americana. O pendulo parece ter parado no fim, onde se encontra um futuro activo e progressivo.

4.2.2 A CONDIÇÃO ALEMÃ: UMA RUA SEM SAÍDA

Os habitantes da Alemanha Ocidental, durante o período do pós-guerra, vivem num estado de limbo que os conduz a um caminho em círculo. As vidas dos personagens da trilogia parecem estar deformadas por, ou a viver sob a condição proposta por Herman Hesse: num estado de fraqueza e miséria⁵⁷. De facto, existir neste estado de tortura significa “living what life one can after such economic, moral, or psychological “ruination” has taken place” (Cornils, 2014: 38). Esta arruinação psicológica presente na trilogia advém, de forma clara, da segunda guerra mundial. Os alemães Ocidentais vivem agora impedidos, sem esperança, presos nesta *dead-end condition*. Os personagens tentam, no entanto, livrar-se desta condição à qual estão submetidos, contudo os seus esforços parecem ser em vão. Estes mantêm-se neste impasse existencial, fechando-se mais em si próprios em vez se afastarem da solidão. Aquilo que importa decifrar é justamente o momento em que estes indivíduos, que se encontram “perdidos”, irão forjar o seu caminho para longe desta condição que lhes é inerente.

No início de *Ao Correr do Tempo*, podemos verificar que conceito de *Wheel* e *dead-end condition* estão bastante presentes. Robert, a alta velocidade pela estrada, rasga a foto da casa perfeita, muito semelhante à casa de Alice. A sua acção revela a *dead-end condition* que Philip (em *Alice nas Cidades*) deve ter sentido. Robert está a destruir o optimismo temporário que Philip sentiu sobre a possibilidade de poder construir uma identidade através de uma imagem. Este gesto alude à condição de beco sem saída (*dead-end*) em que a nação inteira da Alemanha Ocidental se encontra. Philip fecha os olhos, num gesto exactamente paralelo ao do Philip da cena de abertura de *Alice nas Cidades*. Novamente, uma acção que represente inconsciente cíclico de uma nação — como que, no decurso deste tempo, a roda (*Wheel*) tivesse feito o círculo completo e estivesse, novamente, no princípio; os movimentos são repetidos, os mesmos caminhos são percorridos, mas todas as tentativas de obtenção de liberdade foram inexpressivas. Apercebendo-se disso, Robert faz um último esforço para se libertar, novamente na única forma que lhe parece possível: o suicídio. Sem coragem para se libertar da roda, Bruno observa o acontecimento a partir do seu carro, junto ao rio, sabendo que deve abandonar. Nesta cena, Bruno actua como que um guardião da

⁵⁷ Ver Herman Hesse, *Beneath the Wheel*. Nova Iorque: Picador (1968).

roda, enquanto Philip descreve a televisão norte-americana e tenta manter Robert no ciclo do qual o próprio tenta escapar. Bruno não está, ainda, consciente da ciclicidade que preenche a sua vida e do estado irreversível de exílio em que vive. Parece ser Bruno a interromper o caminho de Robert, mas na verdade, é o acto de suicídio que quebra a roda. Os personagens dão início a uma série de acções calculadas que: “powerfully move the characters toward an object from which they powerfully react along an opposite curve” (Corrigan, 1983: 21). Este “objecto” é, muito regularmente, a ideia de *Heimat* e pertença, mas antes de tudo, de amizade.

O círculo começa a tornar-se num emblema de frustração e de solidão independente. A amizade crescente de Robert e Bruno parece ser proporcional ao desejo de procurar uma saída da solidão. O aumento do companheirismo de ambos é também o factor que os coloca em caminhos opostos. Os personagens estão presos debaixo da roda de Bruno, que viaja para cinemas e repara os respectivos projectores, sendo que é Robert aquele que procura sempre escapar. Num dos primeiros cinemas que visitam, produzem uma peça de marionetas para um grupo de crianças em que Bruno, de forma relutante, decide participar, acabando por se divertir e inclusive soltar uma gargalhada perto do fim. Isto acontece até uma corda, que passa diante da sua cara, ganhar a semelhança de uma forca, parando o riso de Bruno. Este símbolo, da morte autoimposta, é o objecto que Bruno prevê caso consiga escapar da roda. Na cena de abertura, ele testemunha-o com os seus próprios olhos quando Robert se dirige para o rio. Bruno pretende manter-se no seu caminho, negando qualquer saída. Esta aspecto torna-se evidente quando repreende Robert por tentar forçá-lo a mudar: “I wanted to stop. I was in a rage. And helpless. Why did I get involved in this? But you went on acting the fool, so all I could do was join you again. That made me even angrier”. Apesar de ser um homem pacífico, nesta altura a sua fúria é expressa, não contra a roda, como Robert, mas em relação a qualquer ameaça que o afaste da mesma. Esta justaposição de dois viajantes, reflecte novamente a escrita de Hesse – também ele sofredor de uma crise de identidade “swinging back and forth... between isolation and contact”. Muito do seu trabalho acaba numa afirmação da dualidade da vida e na oscilação do homem entre os seus polos (Mileck, 1958: 77). Contudo, Bruno continua a viajar com Robert, parecendo sentir uma forma de escapar ao seu isolamento.

Isto acontece até os dois encontrarem o homem cuja a mulher tinha cometido suicídio. A sua frase: “There is only life” parece provocar acção nos dois personagens, fazendo-os aperceber-se de que o seu caminho tinha chegado ao fim. Bruno sobe ao

topo de uma torre isolada no meio da paisagem vazia. Roberto sobe a rampa de uma fábrica mineira antiga; a rampa acaba a meio, deixando Robert com apenas duas escolhas: voltar para trás ou saltar. Este é o símbolo mais ressonante da *dead-end condition*, do beco sem saída, durante toda a trilogia. Os dois objectos, a torre e a rampa, são o epitomo da carência de identidade que assola a mentalidade da Alemanha Ocidental do pós-guerra. Há, no entanto, uma questão a colocar: porquê percorrer caminhos que não levam a lugar algum? Talvez seja para perceber o que há depois dos mesmos – os seus passados, as suas histórias, que, tal como diz Robert, são o que são. Possivelmente, estes caminhos serão para forçar uma maior distância entre si e o passado, para que possam olhar para trás de forma mais objectiva, procurando encontrar respostas para a sua identidade que estavam anteriormente escondidas na subjectividade. Ou, ainda, talvez estes caminhos não terminem, de todo, em becos sem saída; talvez sejam o ponto alto da sua jornada, da qual poderão olhar para trás e procurar o caminho adiante. Tal como sugere Rentschler (1988: 140): “what is past is not past, the future does not lie before us, but just as much behind us”. Contudo, há o argumento de que, mesmo que viagem para trás, o caminho os conduza para um beco sem saída.

Bruno e Robert seguem caminhos separados, “because in the course of this journey through Germany they’ve suddenly got too close to one another, because they must try and progress through their objective visions” (Sandford, 1981: 110). Robert regressa à gráfica do seu pai, Bruno regressa a uma vida na qual tem aspirações em escapar ao seu estado enfraquecido através da intimidade com uma mulher, antes de se aperceber que era um solitário por natureza. A jornada de Robert é uma “hopeful linguistic journey marked by nostalgia and an anxious need to rediscover a native tongue” (Corrigan, 1983: 20). O conceito de linguagem é vital para a personagem de Robert. Quando este regressa a casa, é revelada a razão pela qual nunca progride, nunca escreve no seu caderno que carrega sempre consigo, porque abandonou o emprego como professor de linguística. Durante toda a infância de Robert, o seu pai sempre condenou as suas acções, explicando o motivo pelo qual, sempre que faria algo, iria “always imagined it in ink”, e talvez o porquê de Robert nunca ter conseguido desenvolver uma linguagem ou uma identidade para si mesmo. O seu pai, à semelhança de Wilhelm, que usa o sangue de outra pessoa para escrever, manipulava as acções de Robert para o seu próprio benefício, impedindo o progresso do seu filho. Robert viajou de modo a começar de novo, renunciando os métodos do seu pai, no entanto falta-lhe a

capacidade de comunicar. Ele pede ao seu pai que o ouça, mas não fala durante horas. O beco sem saída da jornada de Robert encontra-se nas suas visões. É até o seu pai passar os dedos pelos seus lábios, indicando o seu silêncio, que Robert decide agir, começando a escrever.

Entretanto, Bruno encontra-se numa situação que poderá significar progresso. É convidado por uma mulher a passar a noite no cinema. Entra imediatamente em pânico, criando o *loop* de um filme a partir de a partir de uma bobina e projectando-o na tela. Ao mesmo tempo, a *voiceover* repete as palavras “Brutality, action, sex!” até à exaustão, enquanto Bruno assiste paralisado e a mulher horrorizada. A mulher sinaliza mudança, um novo rumo, um caminho para uma nova identidade, e é por isso que Bruno está assustado. Ela pergunta-lhe: “What now?” e Bruno responde-lhe: “Now I’m in the dark too”. Bruno apercebe-se que está na escuridão porque não sabe como ser íntimo, mas na verdade, sempre esteve e esta mulher era um raio de luz. Bruno fecha novamente os olhos, a luz assusta-o. Ao contrário de Robert, ele não consegue ultrapassar o seu beco.

De novo juntos, a jornada leva-os à casa de infância de Bruno. Eles param para trocar a mota pelo carro de Bruno, que tem o para-brisas dividido, simbolizando a barreira que existia entre os dois, ao longo de todo o filme. Robert, por esta altura, tinha já encontrado a sua redenção, a sua nova voz. O seu propósito agora é ajudar Bruno a fazer o mesmo para que possam regressar desta rua sem saída juntos. Kolker (1993: 6) sugere que a “personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one’s present”. Esta é a razão pela qual o esforço final dos dois personagens em progredir, os faz regressar à sua anterior *Heimat*. Eles devem remendar o seu passado de modo a poderem ter um melhor futuro. Bruno vai à sua antiga casa, agora abandonada, e começa a quebrar janelas, um gesto idêntico ao de Wilhelm, no início de *Movimento em Falso*. Este é um sinal de que a roda regressou ao princípio, como Robert a conduzir de olhos fechados, mas significa ainda outra – uma vontade própria de ir ao encontro da crise. Bruno começa também a chorar, mas não em lágrimas, como anteriormente no filme; começa a sentir algo – um caminho para longe da sua isolamento. Enquanto que a acção de Wilhelm era um pedido de ajuda a partir da sua cave claustrofóbica, Bruno parece chegar ao ponto mais profundo da sua crise. Ele está agora “[at] the bottom of his personality, looking up” (Russell, 2012: 3). A diferença é que, ao contrário de Wilhelm, Bruno consegue ver o caminho para fora da sua crise. Na verdade, depois de tudo, Bruno diz: “I’m glad we went to the Rhine. For

the first time I see myself as someone who's gone through a certain time, and that this time is my history. That feeling is quite comfortable”.

Bruno procura agora a sua reemergência debaixo da roda, onde os personagens de Wenders estavam presos, durante toda a trilogia. Uma cena inicial de *Alice nas Cidades* mostra Philip a brincar com Alice numa porta rotativa, um símbolo da roda, antes de ela o forçar a sair – um sinal da sua influência progressiva na sua identidade. Numa cena final em *Movimento em Falso*, Wilhelm rejeita a sua máquina de escrever, um instrumento onde ele dizia que podia: “[I] shut my eyes and see things I couldn't see with my eyes open”, e agarra uma camera Polaroid que captou momentos que “never really show you what it is you saw.” Durante a trilogia, os heróis existenciais de Wenders dependeram de outros para poderem quebrar o seu círculo, fazendo-o por si mesmos, acabariam inevitavelmente por acabar num beco. Mas à medida que os dois viajantes se aproximam da simbólica fronteira que separa a Alemanha Ocidental da Oriental e abandonam o bunker norte-americano com o pensamento de mudança, estão melhor do que nunca para saírem da sua crise e formarem uma nova identidade. Estiveram no ponto mais profundo das suas crises, agora, diante dos seus olhos há uma estrada, sem curvas, que se estende em direcção ao horizonte e sem becos.

5. CONCLUSÃO

Esta dissertação propôs expor o imaginário americano de Wim Wenders, a forma como o cineasta alemão, através do seu universo cinematográfico, vê e representa a cultura norte-americana. Para a compreensão deste imaginário, pressupõe-se o estudo da condição da Alemanha do pós-guerra, a crise identitária vivida durante esse período e a americanização levada a cabo nessa época.

Como foi argumentado, a memória é um factor fulcral para a compreensão não apenas do passado, mas igualmente um instrumento para moldar o futuro. A Alemanha do pós-guerra encontrava-se num desejo entre definir um novo futuro e a necessidade de desenterrar um passado (Kattago, 2001). A possibilidade de considerar que aquele passado não existiu esteve em cima da mesa. Mas como proceder nesta situação? Deverá esquecer-se, educar ou simplesmente ignorar? Nas palavras de Walter Benjamin (1999), a memória não é um instrumento para explorar o passado, mas sim um meio. A unificação da Alemanha poderia ofuscar este mesmo passado ou, simplesmente, desenterra-lo, trazendo consequências à cultura e a identidade de um novo país. Contudo, foi a unificação que colocou o fim ao período do pós-guerra, significando um recomeço para a Alemanha. Os debates sobre o passado prendiam-se na ligação entre o passado e as questões de identidade nacional alemã. O risco de generalização baseado em estereótipos era algo preocupante e que não poderia ser ignorado.

O Nacional Socialismo deixou marcas na cultura alemã. A divisão da Alemanha criou também duas formas de compreender e relembrar o passado, bem como duas identidades diferentes. Estas identidades não se baseavam apenas nas divisões ideológicas entre o Ocidente e o Oriente, mas também nas diferentes memórias e representações que tinham do passado. Enquanto o Ocidente se responsabilizava pelo passado, reconhecendo-o e absorvendo as suas consequências, o Oriente removia-as e colocava-as como obra da República Federal Alemã. Wim Wenders, como ocidental, encontrava-se do lado que decidiu não ignorar o passado, deixando-o a si e a toda uma geração, numa crise identitária.

Como forma de preencher esse vazio, Wenders deixou-se fascinar pela cultura norte-americana. O Ocidente, ocupado pelos Estados Unidos, trouxe o rock'n'rol, trouxe Hollywood, James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe e Elvis Presley a uma geração que se encontrava sem alma, sem identidade. A cultura norte-americana não

funcionava apenas como um escape, mas também como regeneração de referências para uma nova geração. Os ídolos de Wenders não estavam na Alemanha, mas sim no rock'n'rol e em Hollywood que vinham da América do Norte. Quando falamos dos Estados Unidos e da sua cultura, é importante distinguir as duas Américas que muito frequentemente se confundem: o território ao qual chamamos Estados Unidos da América, com a sua estrutura política, económica e social bem distintiva e o imaginário, um espaço sem território, preenchido por objectos que poderão causar repulsa ou um enorme fascínio, como a música ou o cinema. Wenders era fascinado por este conjunto de objectos.

Existem vários debates sobre as consequências da “americanização” de uma determinada cultura e, tal como Fluck (2004) nos indica, este pode ter, pelo menos, dois significados: a “americanização” através deste imaginário, que permite o revigoramento de uma determinada cultura ou poderá ter um papel regenerativo, sem necessariamente importar as condições sociais que originaram estas formas de cultura. Poderá acolher-se o rap dos Estados Unidos sem adoptar a segregação social. Wim Wenders parece estar entre estas duas formas de compreender a “americanização”. A sua cultura sofreu uma regeneração, partindo do vazio, começando de novo, mas também tinha o papel revigorante, utilizando a “reeducação” norte-americana como forma de esquecer o passado e procurar outras referências identitárias.

Através do trabalho de Stuart Hall (1996), verificou-se que, para definirmos a nossa identidade, podemos procurar observar aquilo que nos diferencia de outros, colocando de lado concepções que poderão não corresponder à nossa matriz cultural, ou que se encontrem desadequadas ao nosso contexto. Partindo de uma perspectiva essencialista, um alemão irá ter traços que partilhará com outro alemão, mas não com um norte-americano. Colocando o assunto numa perspectiva não essencialista, é necessário observar as características comuns de uma comunidade, bem como as diferenças em relação a outras, evidenciando a evolução histórica aplicada à identidade (Woodward, 1997). Arjun Appadurai (1996) crê que é a partir da diferença face a outras nações e culturas que os indivíduos se unem e partilham uma identidade nacional. No que diz respeito à Alemanha do pós-guerra, esta é uma tarefa árdua, uma vez que o país se encontrava dividido em dois estados alemães, possuía duas constituições, duas bandeiras, duas moedas e dois hinos diferentes. Apesar de partilharem imensos traços, existiam também muitos que os distinguiam, tornando difícil a resposta à questão sobre o significado de ser alemão e o que os torna diferentes de um norte-americano.

Visto que esta dissertação se foca num cineasta, é importante não só compreender a sua identidade nacional, como também, a sua identidade no cinema. O conceito de identidade no cinema está ligado à forma como o mesmo lida com a memória. Os cineastas alemães do pós-guerra tinham como objectivo distanciar-se do passado, criar uma nova identidade. A noção de identidade europeia é bastante evasiva para Peter Hawkins, contudo o autor revela existir um sentido hipotético de “europeidade”.

Nas décadas de sessenta, setenta e oitenta, um grupo de cineastas alemães pretendia marcar uma emergência no cinema nacional. Este período, conhecido como o Novo Cinema Alemão, distingue-se justamente pelo seu contexto, pelos seus assuntos e pelas suas temáticas, tal como Hawkins indica. Contudo, a “reeducação” por parte da ocupação norte-americana foi uma influência enorme nestes cineastas.

No cinema de Wim Wenders, que se forma em pleno Novo Cinema Alemão, verifica-se, de imediato, uma forte presença da cultura dos Estados Unidos. Wenders faz questão de cruzar as culturas alemã e norte-americana, desde o chapéu de cowboy de Tom Ripley em Hamburgo em *Der Amerikanische Freund* (*O Amigo Americano*; 1977) a Nicholas Ray e Sam Fuller em *Lightning Over Water* (1980). Os chocolates, as máquinas *pinball*, as Polaroids e a música pop norte-americana foram parte integrante da vida do cineasta alemão. Estas formas de cultura serviam como resistência ao passado e ao preconceito que o mesmo carregava para as gerações futuras. A relação Edipiana com Nicholas Ray, Sam Fuller ou John Ford, fazia de Wenders um órfão em termos de identidade. No começo deste trabalho questionámo-nos sobre a forma como Wim Wenders filma a sua América. Podemos dizer que esta começa em *Easy Rider* (1969), onde Wenders, vai em busca da verdadeira América, estrada fora pelos desertos norte-americanos, em direcção ao horizonte, na sua mota, mas não encontra nada. Podemos encarar Wenders como sendo Dennis Hopper ou Jack Nicholson. Do outro lado do horizonte Travis, perdido, moribundo e desolado. O pôr-do-sol dos desertos, a águia, os *billboards*, a América estava ali. Contudo, não era América que Wenders esperava. A desilusão do cineasta alemão revela-se na personagem de *Paris, Texas* (1984). Sam Shepard indicou que, para filmar a verdadeira América, teria que o fazer no Texas. Porém, é da verdadeira América que Wenders parece querer escapar. O caminho de Travis leva-o sempre de volta ao meio urbano. O imaginário de Wim Wenders difere daquele de Baudrillard, na medida em que o cineasta alemão procurou mais fundo e conseguiu encontrar um lugar que o permita regressar ao princípio.

O regresso a casa começa com Philip Winter em *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*; 1974). Ainda a caminho do meio urbano, Wenders queria agora abandonar a América, embora nunca o conseguisse fazer por completo, revelando o sentimento ambíguo em relação à colonização da qual foi alvo. Durante todo o filme, Wenders critica a televisão norte-americana e o cinema de Hollywood. Philip ataca fisicamente, de forma regular, ao longo do filme, a “americanização” do seu subconsciente, dando início à tentativa de construção de uma nova identidade. O escritor retorna a casa, longe do ruído, dos anúncios que o contaminavam e dos barulhos dos motores, deixando para trás a penosa experiência americana. O objectivo de Philip (ou de Wim Wenders) foi sempre regressar a casa - tal pode verificar-se na busca da casa da avó de Alice ou da imagem da mesma. Após uma jornada falhada, Philip está de novo perdido. O escritor alemão não encontrou a casa justamente por esta não existir. Esta crise identitária – a falta de *Heimat* – é transportada para *Falsche Bewegung* (*Movimento em Falso*; 1975).

Apesar da tentativa de se libertar do passado, Wenders não o consegue fazer. O suicídio retratado neste filme revela-se como uma libertação, não apenas do passado Nacional Socialista, como também da colonização norte-americana que os alemães sofreram após a guerra. Em *Im Lauf der Zeit* (*Ao Correr do Tempo*; 1976) – o último filme da *road trilogy* - a “americanização” continua presente. Neste filme, Wenders continua a interligar a cultura alemã e norte-americana, criando um paralelo entre o vazio que a guerra deixou e a situação em que os Estados Unidos se encontravam durante a Grande Depressão. Planos que relembram as paisagens norte-americanas, embora filmadas na Alemanha, pretendem aproximar um sentimento que ambas as culturas sentiram, o de atração por parte da própria nação. Também os norte-americanos fugiram em busca de uma nova casa. É em *Ao Correr do Tempo* que Wenders deixa de acreditar na mudança. As constantes referências ao passado de Robert Lander e Bruno Winter representam uma tentativa de reconciliação de Wim Wenders com a Alemanha que o tinha “atraído”.

O último capítulo deste trabalho centra-se na ciclicidade desta condição de solidão e crise identitária que a geração do pós-guerra vive. É no fim da sua *road trilogy* que Wim Wenders percebe que, por muito que tente, irá sempre acabar num caminho sem saída. Contudo, Wenders parece aceitar este facto, compreendendo que é a única via para poder ser livre, de construir a sua própria identidade e de progredir. Kolker (1993) diz-nos que a identidade pessoal passa por uma unificação entre o passado, o futuro e o presente de alguém. É justamente isso que Wenders demonstra em *Ao Correr do*

Tempo, quando Bruno vai com Robert à sua casa de infância na esperança de reconciliar-se com o seu passado. Os personagens de Wenders, ao longo de toda a trilogia, tentaram sempre quebrar o ciclo em que estavam inseridos. O ciclo começa pela procura de refúgio, neste caso na cultura norte-americana, seguindo-se a desilusão e a tentativa de escapar, e o regresso para um lugar que não existe, a sua casa. Os filmes de Wim Wenders analisados ao longo desta dissertação permitem-nos verificar que a tentativa de escapar e regressar a casa nunca pode ser feita sozinha; Philip só consegue voltar quando está junto de Alice e procura a casa da sua avó; Travis só volta a si mesmo quando está com o seu filho; Bruno regressa à sua casa de infância com Robert. A América de Wim Wenders é aquela à qual sempre tentou escapar, mas nunca o conseguiu fazer por si próprio. A cena final deste filme, na fronteira da Alemanha, numa estrada sem curvas, sem becos, quem acompanha Wenders? Há um apelo claro à união, sendo que a única forma de quebrar o ciclo, de construir uma nova identidade e de ser livre, passa por existir uma só Alemanha.

6. BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. and Horkheimer, M. (2016). *Dialectic of enlightenment*. London: Verso.
- Aitkin, Ian. (1996). *Current problems in the study of European cinema and the role of questions on cultural identity* in Everett, W. (1996). *European Identity in Cinema*.
- Alves, F., Rodrigues, C., Soares, L. (2016). *Estudos de Memória: Teoria e Análise Cultural*. V.N. Famalicão: EDIÇÕES HUMUS.
- Anderson, B. (1989). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Rev. Edition). New York: Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large – Cultural Dimensions of Globalization* in Gaonkar, Dilip; Lee, Benjamin (eds.). *The Public Worlds*, Volume 1. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Assman, J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*. Trans. John Czaplicka. New German Critique 65. Originally published as "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität." In *Kultur und Gedächtnis*. Ed. Jan Assman and Tinio Holscher. Frankfurt: Suhrkamp, 198
- Assmann, A. (1999). *Cultural Studies and Historical Memories*. In *The Contemporary Study of Culture*. Herausgegeben von Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr und Internationales Forschungszentrum für Kulturwissenschaften. Viena: TURIA+KANT.
- Barthes, R. (1957/1972). *Mythologies*. Nova Iorque: Hill and Wang
- Barthes, R. (1957a). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1957b). *Mitologias*, trad. José Augusto Seabra (1973). Lisboa: Edições 70.
- Barthes, R. (1984). *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, London: Fontana.
- Baudrillard, J. (1983). *Simulations*. Nova Iorque: Semiotexte(e)
- Baudrillard, J. (1989). *America*. London: Verso
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. e Eco, U. (2014). *Travels in Hyperreality*. Mariner Books.
- Benjamin, W. (1969). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Nova Iorque: Schocken
- Benjamin, W. (1999). *Excavation and Memory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bhabha, H. (1994). *The Other Question*, in *The Location Of Culture*, London: Routledge.
- Bratton, J., J. Cook e C. Gledhill (eds). (1994). *Melodrama: Stage Picture Screen*. London: BFI Publishing
- Bordwell, D. (1979). *Art cinema as mode of film practice*, *Film Criticism*, 4:1,
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. London: Routledge.

- Canby, V. (1984). *Directors Evoke Many Americas: Review of Paris, Texas*. New York Times 11 Nov., Sec. II
- Clarke, G. (1978). *Seeking Planets that do not Exist: The New German Cinema is the Liveliest in Europe*, Time, 20 Março
- Cook, R. (1998). *The cinema of Wim Wenders*. Detroit: Wayne State Univ. Press
- Cook, R., Gemünden, G. and Kuzniar, A. (1997). *The Cinema of Wim Wenders*. Detroit, Mich.: Wayne State University Press
- Cornils, I. (2014). *A Companion to the Works of Hermann Hesse*. New York: Boydell & Brewer Group Ltd
- Corrigan, T. (1992). *A cinema without walls*. London: Routledge
- Corrigan, T. (1994). *New German Film: The Displaced Image*. Revised and Expanded Edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
- Davidson, J. (1999). *Deterritorializing the New German Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Debord, G. (1968). *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- Denby, D. (1984). *Review of Paris, Texas*. Nova Iorque. 19 de Novembro
- Denzin, Norman K. (1991). *Hollywood Shot by Shot: Alcoholism and American Cinema*. Nova Iorque: Aldine de Gruyter.
- Derrida, J. (1981). *Positions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Du Gay, P., Hall, S., et al.(1997). *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Thousand Oaks/New Delhi; SAGE Publications/The Open University.
- Elsaesser, T. (1989). *New German Cinema: A History*. Basingstoke and London: MacMillan.
- Elsaesser, T. (1989). *New German Cinema: A History*. London: BFI.
- Ernst, G. (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press.
- Everett, W. (1996). *European Identity in Cinema*. Londres: Intellect Limited.
- Fassbinder, R. W. (1975). *Fassbinder on Sirk*, trans. T. Elsaesser, Film Comment
- Fehrenbach, H. (1995). *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press
- Fluck, W. (2004). *The Americanization of German Culture? The Strange, Paradoxical Ways of Modernity* in Mueller, A. C. (eds), *German Pop Culture. How "American" is It?*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Foucault, M. (1980). *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Cornell University Press.
- Freese P., Porsche, M. (1994). *Emergence or Collapse of Cultural Hierarchy American Popular Culture Seen from Abroad* in *Popular Culture in the United States*. Essen: Die Blaue Eule.
- Gabler, N. (1988). *Na Empire of Their Own: How Jews Invented Hollywood*. Nova Iorque: Crown.

- Giesen, B. (2006). *Kollektive Identität*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gilroy, P. (1994). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Greenfield, L. (1992). *Nationalism: Five Roads to Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Ginsberg, T. and Thompson, K. (1996). *Perspectives on German cinema*. New York: G.K. Hall
- Habermas, J. (1988). *A Kind of Settlement of Damages (Apologetic Tendencies)*. New German Critique.
- Hake, S. (2002). *German National Cinema*. New York: Routledge.
- Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity*, London: Lawrence & Wishart.
- Hall, S. (1993). *Cultural identity in question*, in S. Hall, D. Held and T. McGrew (eds), *Modernity and its Futures*. Cambridge: Polity.
- Hall, S. (1995). *Fantasy, identity, politics*, in E. Carter. J. Donald and J. Squites (eds), *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*. London: Lawrence & Wishart.
- Hall, S. and Du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications Ltd.
- Hall, Stuart (1997) (ed.). *Representation*. London/Thousand Oaks/New Delhi; SAGE Publications.
- Hawkins, P. (1996). *Louis Malle: a European outsider in the American mainstream* in Everett, W. (1996). *European Identity in Cinema*. Intellect Limited.
- Gellner, E. (1997). *Dos Nacionalismos*, Trad. De Telma Costa (1998). Lisboa: Teorema 25.
- Heidegger, M. (1995). *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude: Studies in Continental thought*. Indiana University Press.
- Hesse, H. (1968). *Beneath The Wheel*. Nova Iorque: Picador.
- Highsmith, P. (1974). *Ripley's Game*. UK, Heimann: Vintage
- Higson, A. (1995). *Waving the Flag – Constructing a National Cinema in Britain*. Eastbourne (UK): Oxford University Press.
- Hoberman, J. (1984). *Review of Paris, Texas*. Village Voice 209
- Humboldt, W. (1791-1810). *Theory of Bildung*. by Chapter 3 in *Teaching As A Reflective Practice: The German Didaktik Tradition* edited by Ian Westbury, Stefan
- Hopmann, Kurt Riquarts.
- Jan D. (1976). *An Interview with Wim Wenders*. Wim Wenders, trans. Carla Wartenberg. New York: Zoetrope.
- Jones, D. (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Kattago, S. (2001). *Ambiguous Memory: The Nazi Past and German National Identity*. Westport, Conn.: Praeger.

- Kauffmann, S. (1984). *Invasion of the Culture Snatcher: Review of Paris, Texas*. New Republic. 3 de Dezembro.
- Knight, J. (2004). *New German Cinema: Images of a Generation*. Wallflower Press.
- Kolker, R. (1993). *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge University Press.
- Krug, G. (1990). *Technology and the Social: Human Interaction in Four Nuclear War Films*. Presented to the 1990 Gregory Stone/Society for the study of Symbolic Interaction Annual Symposium. St. Petersburg Beach, Florida, 27 January.
- Laclau, E. (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso.
- Lev, P. (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Linnett, R. (1985). *Review of Paris, Texas*. Cineaste
- Lepsius, M. R. (1993). *Dar Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des 'Grossdeutschen Reiches' em Demokratie in Deutschland: Soziologisch-historische Konstellationsanalysen. Ausgewählte Aufsätze*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 229-245.
- Lodge, D. (1996). *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction*, in *Essentials of the Theory of Fiction*, ed. por Michael J. Hoffman e Patrick D. Murphy (2ª. Ed., 1996).
- Rosário, F. (2010). *In a Lonely Place*, Para uma leitura do Espaço do *Road Movie* a partir da Representação da Cidade Norte-americana. Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa.
- Maase, K. (1992). *Amerika*. Hamburg: VERSO.
- Manning, Peter K. (1991). *Strand in the Postmodernist Rope: Ethnographic Themes, forthcoming in N.K Denzin (ed.), Studies in Symbolic Interaction*.
- Mariniello, S. (2005). *Experience and Memory in the Films of Wim Wenders*. University of Wisconsin Press.
- Mileck, J. (1958). *Herman Hesse*. University of North Carolina Press.
- Mueller, A. C. (2004). *German pop culture. How "American" is It?*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Musil, R., Kaiser, E. e WILKINS, E. (1971). *Young Törless*. Translated by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser. London: Panther Books.
- Neale, S. (1981). Art Cinema as Institution. *Screen*, 22(1), pp.11-40.
- Nora, P. and Kritzman, L. (1998). *Realms of Memory*. University of Chicago Press.
- Ray, Robert B. (1985). *A Certain Tendency in Hollywood Cinema: 1930-1980*. Princeton. NJ: Princeton University Press.
- Rentschler, E. (1980). *Deutschland im Vorherbst: Literature Adaptation in West German Film*. Kino (German Film).
- Rentschler, E. (1988). *West German filmmakers on film*. Nova Iorque: Holmes & Meier
- Russell, J. (2012). *The Beat Generation*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Souriau, E. (1953). *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion.
- Salles, W. (2007). *Notes for a Theory of the Road Movie*. New York Times
- Sandford, J. (1981). *The New German Cinema*. London: Eyre Methuen.

- Smith, A. (1999). *Towards a Global Culture*, in *Global Culture*, ed. Featherstone M. London: Sage.
- Studlar, G. (1985). *Review of Paris, Texas*: 359-64 in F.N. Magill (ed.), *Magill's Cinema Annual*. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press.
- Symonds, M. (2016). *Max Weber's theory of modernity*. London: Routledge.
- Von Moltke, J. (2005). *No Place Like Home: Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Wenders, W. (1988). *Emotion pictures*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren
- Wenders, W. and Yamamoto, Y. (2002). *Notebook on cities and clothes*. Troy, MI: Anchor Bay Entertainment.
- Wenzel, H. (1998). *Amerikanisierung' der Kultur. Zur Geschichte der amerikanischen Pop- ulärkultur in Die Amerikanisierung des Medienalltags*, ed. Frankfurt/Main: Campus.
- Williamson, J. (1987). *Review of The Morning After*. New Statesman.
- Woodward, K. (1997) (ed.). *Identity and Difference*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications/The Open University.

7. FILMOGRAFIA

Angst essen Seele auf (*O Medo Come a Alma*; Rainer W. Fassbinder; 1973)
Betty Ford Story (David Greene; 1987)
Bis ans Ende der Welt (*Até ao Fim do Mundo*; Wim Wenders; 1991)
Blade Runner (Ridley Scott; 1982)
Citizen Kane (Orson Welles; 1941)
Cyrano de Bergerac (Jean-Paul Rappeneau; 1990)
Dallas (David Jacobs; 1978). [Série Televisiva] CBS
Der Himmel über Berlin (*As Asas do Desejo*; Wim Wenders; 1987).
Der Stand der Dinge (*O Estado das Coisas*; Wim Wenders; 1982).
Der amerikanische Freund (*O Amigo Americano*; Wim Wenders; 1977)
Der amerikanische Soldat (*O Soldado Americano*; Rainer Werner Fassbinder; 1970)
Der junge Törless (*O Jovem Törless*; Volker Schlöndorff; 1966)
Der scharlachrote Buchstabe (*A Letra Escarlata*; Wim Wenders; 1973)
Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (*A Angústia do Guarda-Redes no Momento do Penalty*; Wim Wenders; 1972).
Die industrielle Reservearmee (Helma Sanders-Brahms; 1971)
Easy Rider (Dennis Hopper; 1969)
Es (Ulrich Schamoni; 1965)
Falsche Bewegung (*Movimento em Falso*; Wim Wenders 1975)
Götter der Pest (*Os Deuses da Peste*; Rainer W. Fassbinder; 1970)
Hammet (*Hammett, Detective Privado*; Wim Wenders; 1982)
Hiroshima mon amour (Alain Resnais; 1959)
Im Lauf der Zeit (*Ao Correr do Tempo*; Wim Wenders; 1976)
Imitation of Life (Douglas Sirk; 1959)
In weiter Ferne, so nah! (*Tão Longe, Tão Perto*; Wim Wenders; 1993)
Katzelmacher (*O Machão*; Rainer W. Fassbinder; 1969)
Lacombe Lucien (Louis Malle; 1974)
Liebe ist kälter als der Tod (*O Amor é Mais Frio do Que a Morte*; Rainer W. Fassbinder; 1969)
Lightning Over Water (Wim Wenders; 1980)
Lili Marleen (Rainer W. Fassbinder; 1980)
Lola (Rainer W. Fassbinder; 1980)
Mad Max (George Miller; 1979)
Manchurian Candidate (John Frankenheimer; 1962)
Milou em mai (Louis Malle, 1990)
Norht by Northwest (Alfred Hitchcock; 1959)
Parallax View (Alan J. Pakula; 1974)
Paris, Texas (Wim Wenders; 1984)
Pretty Baby (*Menina Bonita*; 1978)
Pátio das Cantigas (Francisco Ribeiro; 1942)
Recordações da Casa Amarela (João César Monteiro; 1989)
Saddle Tramp (H. Fregonese; 1950)

Shirins Hochzeit (Helma Sanders-Brahms; 1975)
Strangers on a Train (Alfred Hitchcock; 1951)
Stroszek (A Canção de Bruno S.; Werner Herzog; 1976)
Summer in the city (Wim Wenders; 1971)
Tokyo-Ga (Wim Wenders; 1985)
Under The Volcano (John Huston; 1984)
Viva Maria (Louis Malle, 1965)
Wildwechsel (Jogos Perigosos; Rainer W. Fassbinder; 1972)
Written on the Wind (Douglas Sirk; 1956)
Zazie dans le Métro (Louis Malle; 1960)